Himnos Homéricos

Edición de José B. Torres

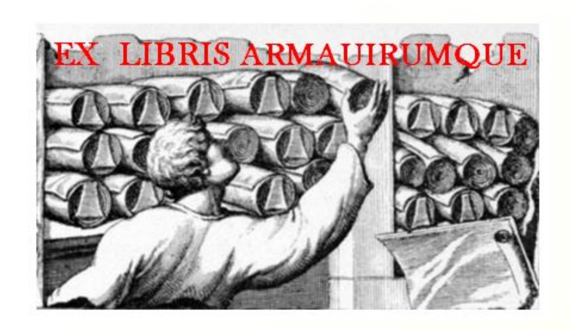


CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

A través de la transmisión directa, los códices, han llegado hasta nosotros cuatro colecciones de himnos literarios griegos compuestos en el metro de la épica. De estas cuatro colecciones, la conocida como *Himnos Homéricos* es, junto con los escritos por Calímaco, una de las más interesantes desde el punto de vista literario. Atribuidos en la tradición a Homero, aunque ya también desde antiguo se entendió que algunos de los textos podía tener un autor alternativo, los eruditos de Alejandría no hicieron nunca mención del corpus en los escolios de las obras homéricas.



Siempre se ha reconocido el valor de estos poemas en cuanto compendio mitológico o en cuanto compendio de mitología divina. En sus versos aparecen representadas las principales divinidades del panteón olímpico, entre otras los doce dioses que los griegos acabaron reconociendo como canónicos. A la vez, los *Himnos* interesan también por sus características literarias, piezas poéticas en hexámetros dactílicos que usan la lengua literaria, con sus propias convenciones de estilo.



LETRAS UNIVERSALES

Himnos Homéricos

Edición de José B. Torres

Traducción de José B. Torres

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES


LETRAS UNIVERSALES

Título original de la obra:
Ὁμήρου ὕμνοι

1.ª edición, 2005

Diseño de cubierta: Diego Lara

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 45-2005
I.S.B.N.: 84-376-2203-4
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.
Humanes de Madrid (Madrid)

Para M.ª Ángeles

ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς

Platón, *República* X 607 a

PRESENTACIÓN

La colección de textos griegos que conocemos como *Himnos Homéricos* tiene un interés doble. Por una parte, desde siempre se ha reconocido el valor de estos poemas en cuanto compendio mitológico o, más precisamente, en cuanto compendio de mitología divina; en sus versos encontramos representadas a las divinidades principales del panteón olímpico: entre otros, a quienes los griegos acabaron considerando como los doce dioses canónicos (Zeus, Hera, Posidón, Atena, Apolo, Ártemis, Afrodita, Ares, Hermes, Deméter, Dioniso, Hefesto).

A la vez (y éste es un aspecto que no ha sido reconocido en todas las épocas), los *Himnos* interesan también por sus características literarias. Es cierto que su atribución a Homero (con lo que este nombre tenía de sello de calidad para los griegos) puede no estar justificada; con todo, son muchos los motivos por los que estos textos merecen ocupar un lugar en la biblioteca de cualquier aficionado a la literatura.

Entiendo que la originalidad de este libro no debe buscarse en sus introducciones ni en sus notas. De los *Himnos Homéricos* existen otras versiones castellanas de indudable mérito. Lo que diferencia a ésta es el hecho de que la traducción se ha preparado respetando al máximo la distribución en versos del original; no es una traducción poética, sino una versión fiel que intenta reflejar la adecuación metro-contenido del texto griego, aspecto este que inevitablemente se difumina en una traducción en prosa.

He de expresar mi gratitud a quienes han facilitado, de una manera u otra, la realización de este trabajo. En esta lista de agradecimientos le corresponde el primer lugar a la Fundación Alexander von Humboldt; gracias al apoyo económico que prestó a mi proyecto de investigación sobre «El himno mítico en Grecia» pude realizar una prolongada estancia de investigación en Múnich: todo lo estudiado en esa ocasión sobre el himno literario griego se halla en la base de este trabajo. También es de justicia recordar a Amaia Ambustegui, Eder Lerena y Arturo Echavarren; durante su paso como alumnos internos o ayudantes por el Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Navarra colaboraron conmigo en otros proyectos igualmente relacionados con la himnología de Grecia. Por último, con la dedicatoria intento reconocer todo lo que he aprendido del buen juicio y gusto literario de mi mujer, M.ª Ángeles Lluch.

ABREVIATURAS

Bernabé	A. Bernabé (ed.), *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta, pars I,* Leipzig-Stuttgart, 1996².
DGE	F. R. Adrados y E. Gangutia (eds.), *Diccionario griego español,* Madrid, 1980.
DNP	H. Cancik y H. Schneider (eds.), *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike,* Stuttgart, 1998-2003.
DRAE	Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, 2001²².
FGrH	F. Jacoby (ed.), *Die Fragmente der griechischen Historiker,* Berlín-Leiden, 1923-1958.
Fowler	R. L. Fowler, *Early Greek Mythography,* Oxford, 2000.
G-P	B. Gentili y C. Prato (eds.), *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta,* Leipzig, 1985-1988².
h.Ap.	*Himno a Apolo* (= *H. Hom.* III).
h.Bac.	*Himno a Dioniso* (= *H. Hom.* I).
h.Cer.	*Himno a Deméter* (= *H. Hom.* II).
H. Hom.	*Himno(s) Homérico(s).*
h.Merc.	*Himno a Hermes* (= *H. Hom.* IV).
h.Ven.	*Himno a Afrodita* (= *H. Hom.* V).
Il.	*Ilíada.*
Kern	O. Kern (ed.), *Orphicorum Graecorum fragmenta,* Berlín, 1922.
KP	K. Ziegler y W. Sontheimer (eds.), *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike,* Stuttgart-Múnich, 1964-1975.
Lfg	B. Snell (ed.), *Lexikon des frühgriechischen Epos,* Gotinga, 1955.

LIMC — *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zúrich-Múnich, 1981-1999.

LSJ — H. G. Liddell, R. Scott y H. Stuart Jones (eds.), *A Greek-English Lexicon,* Oxford, 1940[9] (con suplemento: E. A. Barber [ed.], 1968; suplemento revisado: P. G. W. Glare [ed.], 1995).

M-W — R. Merkelbach y M. L. West (eds.), «Fragmenta selecta», en F. Solmsen, R. Merkelbach y M. L. West (eds.), *Hesiodi Theogonia. Opera et Dies. Scutum. Fragmenta selecta,* Oxford, 1990[3], 109-230.

Met. — *Metamorfosis.*

Od. — *Odisea.*

PMG — D. L. Page (ed.), *Poetae melici Graeci,* Oxford, 1962.

RBLG — P. Boned Colera *et alii* (eds.), *Repertorio bibliográfico de la lexicografía griega,* Madrid, 1998.

RE — G. Wissowa *et alii* (eds.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* Stuttgart-Múnich, 1893-1978.

Rose — V. Rose (ed.), *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta,* Leipzig, 1886.

Teog. — *Teogonía.*

West — M. West (ed.), *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati,* Oxford, 1989-1992.

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento

A través de la transmisión directa (los códices) han llegado hasta nosotros cuatro colecciones de himnos literarios griegos compuestos en el metro de la épica: los llamados *Himnos Homéricos,* los escritos por Calímaco, los *Himnos Órficos* y los que son obra del filósofo neoplatónico Proclo. De estos cuatro *corpora,* los dos más interesantes desde el punto de vista literario son el atribuido a Homero y el compuesto por Calímaco en el siglo III a.C. Los *Himnos Homéricos,* textos que recoge este volumen, son un conjunto de treinta y tres[1] composiciones (una de ellas, la I, muy fragmentaria) cuya paternidad fue adscrita al autor de la *Ilíada* y la *Odisea* por los motivos que después veremos (cfr. «2. Autoría y cronología»). Estos himnos han llegado a nosotros a través de manuscritos medievales: los reseñados por Càssola (1975, 593-6) en su edición son veintiséis. Vale la pena señalar que sólo conservamos tres o cuatro papiros con texto de los *Himnos;* esto parece ser un indicio (ciertamente discutible) de que, en la fecha de producción de los papiros, los *Himnos Homéricos* no eran un texto de lectura habitual[2].

Pero sin duda los textos habían gozado de gran difusión con anterioridad. El estudio de la huella que los *Himnos Ho-*

[1] Prescindimos, como Càssola (1975) o West (2003), de un último poema, «A los extranjeros», sin relación con el corpus. Sobre este texto, cfr. lo que dicen Allen-Halliday-Sikes (1936, 442-3), quienes pese a todo sí incluyeron la composición en su edición.

[2] Más sobre la cuestión de la transmisión en «6. Ediciones del texto griego. Traducciones castellanas».

méricos dejaron en la literatura griega de todas las épocas es una cuestión pendiente que aquí no podemos abordar como sería nuestro deseo. Nos limitamos a señalar que, por ejemplo, Aristófanes debía de estarse acordando de un verso del *Himno a Apolo (H. Hom.* III) cuando, en *Las aves* (v. 575), declara que, según Homero, Iris es semejante a una tímida paloma: tal comparación no aparece ni en la *Ilíada* ni en la *Odisea,* aunque sí en el *Himno a Apolo* (v. 114). Calímaco también debió de tener como modelo los textos homéricos cuando compuso sus propios *Himnos,* textos que presentan coincidencias intertextuales con los más antiguos (cfr., p. ej., Calímaco, *Himno* IV 3-4, y *h.Ap.* 38)[3]; más aún, el propio hecho de que Calímaco siga el modelo de los llamados *Himnos Homéricos* ha sido interpretado como un reconocimiento por parte del poeta helenístico de que Homero era realmente el autor de estos poemas (Van der Valk 1976, 432). Y la huella del corpus se extendió quizá más allá de la literatura griega. Por ejemplo, existen también motivos para argumentar que Ovidio ha podido tomar en consideración los *Himnos Homéricos* a la hora de componer sus *Metamorfosis;* la relación entre ambos textos o *corpora* ha sido concebida como una relación hipertextual para el caso del *Himno a Deméter* y la reelaboración del tema en Ovidio, según indica Richardson (1974, 71-2).

Entendemos que en una Introducción general a este corpus el traductor debe abordar ciertas cuestiones fundamentales que nos han de preparar para la lectura de los textos. En primer lugar, tras lo dicho en esta sección 1, explicaremos el porqué de la supuesta autoría homérica de la colección y haremos una exposición sucinta sobre las fechas de los poemas (2. «Autoría y cronología»). Después discutiremos las características literarias que comparten entre sí los textos integrados en la colección, en la idea de aclarar si nos hallamos ante un género con entidad propia (3. «Características de género»). Las peculiaridades de la literatura griega arcaica hacen preciso que, cuando se quiere definir un género, haya de tomarse

[3] Gigante Lanzara (1990, 70) comenta: «è evidente il riferimento a *Hymn. Hom.* III 38».

también en consideración la manera de ejecución de los textos; de esta cuestión y de la forma de composición de los poemas se hablará en el punto siguiente; en él se discutirá asimismo la posibilidad de que algunos himnos del corpus hayan cumplido una función cultual (cfr. 4. «Circunstancias de composición y ejecución. Himno y rito»). Trataremos con cierto detalle (en 5. «La composición del corpus») la constitución de la colección. Finalmente (6. «Ediciones del texto griego. Traducciones castellanas») comentaremos de forma sucinta la historia del texto; hablaremos asimismo de sus ediciones principales y de las traducciones al castellano preexistentes.

2. Autoría y cronología

Dos cuestiones filológicas tradicionales que no se deben soslayar son las que se refieren al autor y la fecha de los textos. Sobre la autoría ha de explicarse en primer lugar, para ahorrarle confusiones al lector, que ninguno de los *Himnos Homéricos* pudo ser compuesto por Homero; o siendo más precisos: que el autor o autores de la *Ilíada* y la *Odisea* no debieron de componer ninguno de los *Himnos* de la colección. Es verdad que la atribución de los textos a Homero es general en los códices y en buena parte de la tradición; los *Himnos* presentan además las convenciones de la norma literaria usada en la *Ilíada* y la *Odisea.* Por ello parece que seremos nosotros quienes tendremos que cargar con el peso de la prueba y explicar los motivos por los que, actualmente, nadie sigue creyendo en la autoría homérica del corpus[4].

El primer argumento que parece invalidar esa autoría es la propia cronología de las obras. En el caso de la *Ilíada* y la *Odisea,* los intentos de datación oscilan entre los años 750 y 700 a.C., sin que falten tampoco quienes han intentado situar la composición de los poemas en la primera mitad del

[4] Con alguna excepción notable: el célebre homerista Karl Reinhardt (1961, 507-21) defendió que el autor de la *Ilíada* y el del *Himno a Afrodita* eran una y la misma persona, opinión que ha sido repetidamente rechazada en estudios posteriores.

siglo VII a.C. (cfr., p. ej., West 1995). Sólo con esta cronología tardía pueden coincidir (y sólo en parte) los tiempos vitales de los autores de unos y otros textos, pues el *Himno Homérico* que pasa por ser el más antiguo (el quinto, el *Himno a Afrodita)* puede datarse quizá en torno al 675 a.C., mientras que en los restantes casos la cronología pasa por ser más reciente: en algún caso *(H. Hom.* VIII) parece fuera de duda que estamos ante un poema de época imperial (cfr. *infra).*

La cronología de los *Himnos,* como la de las epopeyas homéricas, puede establecerse (en ausencia de argumentos externos concluyentes, como por ejemplo citas)[5] en función de tres tipos de argumentos internos: lingüísticos, estilísticos o de *realia.* De una manera general parece que todos estos argumentos abogan por el carácter más reciente de nuestro corpus. En este sentido puede acudirse al estudio de Zumbach (1955) sobre la lengua de los *Himnos* o al análisis del uso de la dicción épica en estos textos del que es autor Hoekstra (1965; 1969); una síntesis pormenorizada de unos argumentos y otros, aplicados al caso concreto de cada himno, puede encontrarse en las Notas Previas que acompañan a los poemas en la edición de Càssola (1975). Una vuelta de tuerca en la discusión del problema cronológico fue ofrecida por R. Janko (1982), quien aplicó al corpus, de manera coherente, métodos de estadística lingüística. En el caso de aquellos *Himnos* que poseen una extensión suficiente como para que el método estadístico sea fiable pudo proponer las siguientes dataciones:

— *Himno a Afrodita (H. Hom.* V): 675 a.C. aprox.
— *Himno a Deméter (H. Hom.* II): 640 a.C. aprox.
— *Himno a Hermes (H. Hom.* IV): finales siglo VI a.C.

En el caso del *Himno a Apolo (H. Hom.* III), Janko supone, con buena parte de la crítica (cfr. Nota Previa al himno), que

[5] Las citas de los *Himnos Homéricos* no aparecen antes del siglo V a.C., en una cronología relativamente baja. En esas fechas, Tucídides (III 104, 4) cita el *h.Ap.* (vv. 146-50). Sobre las citas de los *Himnos,* cfr. el material recopilado por Allen-Halliday-Sikes (1936, LXIV-LXXVIII).

nos hallamos ante dos textos originariamente independientes: el llamado «himno délico» dataría aproximadamente del 660 a.C. y el «himno délfico» del 585 a.C.[6].

De estos datos podemos extraer además otra idea: los textos son cronológicamente dispares, y por ello es impensable que puedan ser atribuidos todos a un único autor, llámese éste Homero o de cualquier otro modo. Los himnos más extensos (los cuatro citados) parecen haber surgido en época arcaica, entre los siglos VII-VI a.C. Posiblemente también date de estas fechas (o de una cronología poco más reciente) una buena parte del corpus, tal y como suele destacar la bibliografía general sobre la materia. Por ejemplo, éste es el punto de vista que recoge West (2003, 5) en el prólogo de la última edición de los *Himnos Homéricos* publicada hasta la fecha. Pero no podemos pasar por alto el hecho, ya mencionado, de que el *Himno a Ares (H. Hom.* VIII) data de época cristiana, quizá del siglo III o V d.C. (cfr. Nota Previa). Es verdad que este himno es un cuerpo extraño en el corpus; sin embargo, puede que no sea el único componente tardío de la colección, pues una cronología baja también ha sido propuesta, por ejemplo, para el caso de los *H. Hom.* XXXI y XXXII (Gelzer 1987, 166).

Al inicio de esta sección decíamos que la atribución de los textos a Homero es general en la tradición. Con todo, hemos de indicar que ya desde antiguo se entendió que alguno de los textos podía tener un autor alternativo: un escolio a las *Nemeas* de Píndaro (II 2, III 29 Drachmann) atribuye a Cineto el *Himno a Apolo* (cfr. Clay 1989, 49, n. 101), de quien nos cuenta que puso por escrito el poema y después lo hizo pasar por suyo. Y, en otro orden de cosas, la adscripción de los *Himnos* a Homero no debió de ser tan consecuente como en el caso de las obras homéricas canónicas. Nótese que los eruditos de Alejandría debían de tener sus dudas al respecto cuando, a diferencia de lo que hicieron con la *Ilíada* y la *Odisea,* no dotaron de escolios al texto de los *Himnos;* más aún, en los esco-

[6] Un esquema con los resultados del análisis (puestos en relación con los datos de Homero y Hesíodo) en Janko (1982, 200).

lios a la *Ilíada* o la *Odisea* no se hace nunca mención del corpus; por otro lado, el hecho de que estos textos presenten en ocasiones (cfr., p. ej., n. a *h.Ap.* 138) dos variantes alternativas de un verso o grupo de versos indica también que, en su caso, los filólogos alejandrinos no llegaron a ejercer la labor de poda que sí efectuaron con las dos epopeyas (cfr. Clay 1997, 489).

3. Características de género

Al leer los *Himnos Homéricos* (aunque no se lean en su lengua original) es fácil apreciar la existencia de rasgos compartidos por los textos; lo más evidente es quizá la existencia de un patrimonio formular común, que de entrada podemos considerar idéntico al que hallamos en las obras homéricas canónicas. Podemos sentir, por tanto, la tentación de considerar que los *Himnos* poseen características de género comunes. Ahora bien, al tiempo despierta cierta extrañeza la idea de situar en pie de igualdad un texto narrativo extenso como el *Himno a Hermes* (el cuarto himno del corpus: quinientas ochenta líneas) y otro tan reducido (tres versos) como el *H. Hom.* XIII (A Deméter). Si hemos de considerar que los textos conservados en el corpus pertenecen a un mismo género, nuestro análisis habrá de trascender las impresiones más o menos intuitivas y buscar base firme en otro terreno.

Partiremos del reconocimiento de una divergencia antes de explorar lo que tienen en común los *Himnos*. La disparidad a la que nos referimos es la disparidad en la extensión. Habitualmente se afirma que en el corpus existen dos tipos distintos de composiciones: los himnos largos (los números II a V, más posiblemente el I) y, por otra parte, el resto, los llamados «himnos cortos», entre los que destacan por su mayor extensión relativa el *H. Hom.* VII (59 vv.) y el XIX (49 vv.). Sin embargo, somos de la opinión (cfr. Torres 2003a, 4) de que es funcional distinguir, en este subgrupo, los himnos que llamaremos breves (IX-XVIII y XX-XXV, textos de tres a doce versos) de los medios (VI, VIII y XXVI-XXXIII, textos de trece a veintidós versos). Según veremos en el punto 5 de esta Introducción («La composición del corpus»), tal distinción ha de-

bido de desempeñar un papel básico en la organización de la colección[7].

A partir de aquí, puestos a buscar lo que comparten unos textos con otros, se hace preciso recordar que nos hallamos ante textos que en la tradición manuscrita reciben el nombre de *hýmnoi*[8]. Lo primero que tienen en común los *Himnos Homéricos* es lo que los conecta, en un nivel más general, con todos los himnos de la tradición griega (litúrgicos y literarios)[9]. El carácter de himnos, compartido por todos ellos, se plasma, por ejemplo, en una estructura tripartita bien conocida. A principios del siglo XX, Ausfeld (1903) habló de la existencia en el himno griego de tres elementos constantes: la *inuocatio,* la *pars epica* y la *precatio.* En la *inuocatio* el rapsoda comienza pronunciando el nombre de la divinidad a la que se dirige, buscando apelativos ajustados a la ocasión del canto; no es preciso que la invocación a la divinidad se haga en segunda persona (el «Du-Stil» de que habla Norden 1996[7]), y de hecho ésta es una posibilidad que en el corpus aparece restringida a unos pocos casos (cfr., p. ej., *H. Hom.* XXI 1: «Febo, a ti te canta también el cisne»). Lo que Ausfeld llama *pars epica* ha de argumentar por qué la divinidad debe prestar su apoyo a los creyentes; en los *Himnos Homéricos,* el paso a esta parte del texto se hace a través de un relativo, según observan Janko (1981, 10) o Pavese (1993, 162). Por último, la *precatio* plantea la petición que dirigen al dios el poeta o la comunidad en cuyo nombre canta éste; en el caso concreto de los *Himnos Homéricos* puede especificarse que esta *precatio* consta de tres

[7] De manera tangencial observamos que algunos de los himnos breves son, ciertamente, abreviaciones de himnos más extensos (cfr. *H. Hom.* XIII frente a *h.Cer.* 1-2; *H. Hom.* XVII frente a *H. Hom.* XXXIII; *H. Hom.* XVIII frente a *h.Merc.* 1-9). Con todo, resultaría exagerado pensar que todos los himnos «cortos» hayan de ser abreviaciones; o que, a la inversa, los himnos largos sean expansiones de los textos más breves (cfr. Clay 1997, 496-8),

[8] Sobre el significado del término y las voces empleadas para subtipos de himno, cfr. Furley (1993, 22-4; 1998, 188-9) y Furley-Bremer (2001, I 8-14). Sobre la etimología de *hýmnos,* cfr. Chantraine (1983-84[2], 1156).

[9] Sobre el himno en Grecia, cfr. los distintos trabajos de J. M. Bremer (1981) y W. D. Furley (1993; 1998), así como la Introducción a Furley-Bremer (2001). La interacción del poeta con el dios es un juego de retórica y persuasión; sobre este aspecto de la cuestión, cfr. ante todo Furley (1995).

elementos que se combinan de maneras distintas: el saludo-despedida dirigido al dios, la petición y la referencia a otro canto (cfr. Torres 2002-03).

Como otros críticos anteriores (cfr. ante todo Bremer 1981), proponemos algunos cambios en la terminología latina de Ausfeld. Para empezar, parece más aséptico llamar simplemente «introducción» a la *inuocatio*. El término *pars epica* parece equívoco; pues, aunque posea sentido en su aplicación a un texto narrativo extenso como el *Himno a Deméter*, su aplicación a la mayoría de los himnos litúrgicos (líricos) parece injustificada; más aún, en una buena parte de los *Himnos* del corpus que traducimos no hay razón para llamar *pars epica* a una sección media de rica adjetivación, desde luego más próxima a los textos líricos que a los épicos; por ello parece preferible sustituir la denominación de Ausfeld por otra más aséptica, quizá «sección media», «middle section» según dice Janko (1981, 11-5)[10]. De la misma forma, parece preferible no hablar de *precatio* sino, simplemente, de «conclusión» pues, como veremos a la luz de ejemplos como el *Himno a Apolo*, el *Himno a Hermes* o el *Himno a Afrodita*, la súplica no aparece necesariamente en todos los himnos.

La introducción y conclusión de los himnos griegos presentan una formalización fuerte, y éste es un aspecto bien conocido y analizado sobre el que trata por ejemplo Race (1982); el caso de las conclusiones aparece discutido en Torres (2002-03)[11]. La parte media del himno, habitualmente la más extensa, puede desarrollarse según cuatro modelos que Ausfeld (1903), hablando del conjunto de los himnos griegos (litúrgicos y literarios), caracteriza con cuatro expresiones latinas: *da quia dedi* («concede, porque yo te he concedido»), *da ut dem* («concede para que te conceda»), *da quia dedisti* («concede, porque ya concediste») y *da quia hoc dare tuum est* («concede, porque conceder esto es propio de ti»). En el caso de los *Himnos Homéricos* los modelos que nos interesan son los dos

[10] Zielinski (1921), citado por Danielewicz (1974), prefiere hablar de *sanctio;* Bremer (1981, 196) de *argument.*
[11] Cfr. también De Hoz (1998, 51-3).

últimos. El primero («concede, porque ya concediste») está presente en los *Himnos* que Janko (1981) llama «himnos míticos»; en estas composiciones el rapsoda intenta propiciar a la divinidad mediante la evocación (y narración en pasado) de sucesos previos que testimonian el poder del dios; a este grupo de «himnos míticos» pertenecen, por ejemplo, el *Himno a Deméter* o el *Himno a Hermes;* también pertenecen a la misma categoría el *H. Hom.* VII y una parte de los himnos breves y medios[12]. Por otro lado, cuando el poeta dirige su canto al dios siguiendo la otra estrategia («concede, porque conceder esto es propio de ti»), lo que hace es atraerse a la divinidad a través del recuerdo de sus atributos característicos; a esta clase de textos, todos ellos himnos breves y medios[13], les concede Janko (1981) el calificativo de «himnos atributivos». En la clasificación de Janko (asumida después en trabajos de otros estudiosos, como Burkert 1994) tiene también cabida un tercer tipo de poemas, los llamados «himnos compuestos», en los que un inicio de tipo atributivo se transforma luego en narración; a este grupo pertenecen ante todo el *Himno a Apolo* y el *Himno a Afrodita,* así como el fragmentario *Himno a Dioniso* (cfr. Nota Previa) y el *H. Hom.* XIX.

Es común a todos los *Himnos Homéricos* (y por tanto puede ser concebido como un rasgo formal de género) el empleo de una misma métrica y de un estilo básicamente idéntico: idéntico o altamente similar, además, al utilizado en la *Ilíada* o la *Odisea,* según anticipamos ya en 2 («Autoría y cronología») y al principio de esta sección. Por lo que se refiere a la métrica recordaremos que todos los *Himnos* de la colección (a diferencia de lo que ocurre, por cierto, en los *Himnos* de Calímaco)[14] se hallan compuestos en hexámetros dactílicos, el verso propio de las dos epopeyas homéricas canónicas. Y al hablar de un «estilo básicamente idéntico» aludimos, primero, al hecho

12 Cfr. *H. Hom.* VI, XV, XVI, XVII, XVIII, XX, XXVI, XXVIII, XXXI y XXXIII.

13 Cfr. *H. Hom.* IX-XII, XIV, XXI-XXV, XXVII, XXIX, XXX y XXXII.

14 Cinco de los seis *Himnos* de Calímaco están escritos en hexámetros; pero el quinto («El baño de Palas») emplea dísticos elegíacos. Los *Himnos Órficos* y los de Proclo son también hexamétricos.

de que los *Himnos* usan la lengua literaria (lengua artificial: *Kunstsprache*)[15] de la *Ilíada* y la *Odisea*. Pero, además, los *Himnos Homéricos* también comparten con estos dos poemas y con el resto de la poesía hexamétrica griega una dicción formular característica. Es cierto que en el manejo de esa dicción se han identificado ciertas diferencias con respecto a la poesía homérica, según documenta por ejemplo Cantilena (1982, 341-68). Para este hecho se han encontrado explicaciones de tipo distinto, y así se ha supuesto que los *Himnos* representan una evolución «subépica» del estilo homérico (Hoekstra 1969)[16], o bien que constituyen el exponente de una corriente poética distinta, de carácter continental (Pavese 1974). Quizá sean estas diferencias de dicción precisamente un indicio de que los *Himnos Homéricos* eran ya un género diferenciado de la poesía épica (Homero) o teogónica (Hesíodo), y que por ello habían configurado sus propias convenciones de estilo.

También es posible hablar de características específicas compartidas por el subgrupo de los «himnos míticos». Estas características han sido estudiadas en detalle para el caso de los himnos largos por Clay (1989), si bien el estudio de esta autora perseguía otros objetivos que no eran estrictamente narratológicos. Por ello podemos considerar que el análisis en detalle de las características narrativas de los *Himnos Homéricos* sigue siendo un campo de estudio abierto. En lo que sigue reelaboramos parte de las observaciones de Clay (1989). Aunque nuestro método de presentación es distinto, pues lo que pretendemos en este momento no es interpretar textos individuales, como hace J. S. Clay, sino extraer rasgos genéricos que sirvan para definir los *Himnos Homéricos* míticos en su conjunto (no sólo los himnos míticos largos) frente a otras formas narrativas, muy en concreto frente a los poemas homéricos canónicos (*Ilíada* y *Odisea*). Entendemos que se puede proponer que las características distintivas de estos *Himnos* son las siguientes:

---

[15] Sobre la lengua homérica como lengua artificial, cfr. Horrocks (1997). Sobre las innovaciones lingüísticas de los *Himnos Homéricos*, cfr. Zumbach (1955). Cfr. también el estudio de estadística lingüística de Janko (1982).

[16] Se debe recordar que del carácter subépico de los *Himnos* hablan ya Allen-Halliday-Sikes (1936, LXXXI).

TEMAS: Los *Himnos Homéricos* míticos narran siempre en su sección media una historia protagonizada por el dios al que se dirige el rapsoda en la introducción del poema. En la trama de esa historia figuran asuntos diversos, siendo por lo general éstos los más característicos: el nacimiento del dios, la resolución de conflictos por parte de la divinidad, su adquisición de determinados atributos, su manifestación prodigiosa (la epifanía) y la instauración de ritos[17]. No es obligatoria la aparición en cada himno de todos estos motivos; pero, al menos según el análisis de Clay (1989), es esencial que en los himnos largos se trate de cómo el dios alcanza, en cumplimiento de la voluntad de Zeus, el campo de acción que le es propio.

NARRADOR: El rapsoda que presenta en la introducción de un himno mítico al dios a quien va a cantar, y que después se despide en la conclusión del poema, se convierte en narrador omnisciente en la sección narrativa del texto. Por lo menos en apariencia, el narrador de los *Himnos* (especialmente en el caso de los textos largos) es semejante al tipo de narrador que encontramos en la *Ilíada* o la *Odisea*. Ahora bien, un análisis pormenorizado de la cuestión puede objetivar diferencias. Nótese por ejemplo que, como se decía al principio de este párrafo, el narrador de himnos interviene de forma directa en la introducción y la conclusión de los textos; que el narrador de los *Himnos* puede implicarse de forma especial en la trama de la sección media parece sugerirlo, por ejemplo, la facilidad con que introduce en el texto comentarios a los que no es nada proclive el autor de las epopeyas homéricas (cfr. Sc. Richardson 1990, 141): un buen ejemplo de este tipo de comentarios puede encontrarse en el *Himno a Apolo*, vv. 230-8 (cfr. Torres 2003b).

TIEMPO: Es característico de los *Himnos Homéricos* que su acción acontezca en un tiempo que no es ya el de los primeros principios (el tiempo anterior al reinado de Zeus, el tiempo de la cosmogonía y los primeros estadios de la teogonía), sin ser todavía el mundo que nos es familiar[18]. Al leer los textos se comprueba claramente que, en los himnos largos, nos

---

[17] Para un análisis más detallado, cfr. Sowa (1984) o Pavese (1993). Puede consultarse también el antiguo trabajo de Keyssner (1932).

[18] Cfr. Clay (1989, 15-16); en la misma línea, Rudhardt (1978; 1991).

movemos en lo que ha sido llamado el «tiempo primordial». En un himno breve como el XX, dedicado a Hefesto, apreciamos de igual forma que el narrador nos sitúa en ese mismo tiempo. En el *H. Hom.* XX se nos habla de la labor civilizadora del dios Hefesto, una divinidad que, por una parte, presupone la existencia de Zeus (su padre) y que, al tiempo, ejerce su acción en el tiempo de los inicios, un tiempo en el que los hombres viven en un estado de bestialismo del que los redime aquella divinidad por medio de la técnica[19].

ESPACIO: El espacio en que se desarrolla la acción de los *Himnos Homéricos* se reparte habitualmente entre el mundo terreno y el mundo de los dioses, sea éste el Olimpo o el Hades, según ocurre en una porción del *Himno a Deméter* (vv. 340-79). En relación con el espacio se ha de comentar además que es frecuente que los *Himnos* relaten el ingreso de un nuevo dios en el mundo divino: o de un semidiós divinizado, como sucede en el caso de Heracles en el *H. Hom.* XV.

FIGURAS: La repartición del espacio entre el mundo divino y el mundo humano guarda relación evidente con el hecho de que las figuras que aparecen en la narración sean tanto dioses como hombres, correspondiéndoles a aquéllos (por motivos obvios) el papel protagonista. Podemos decir que es posible un himno narrativo en el que las figuras sean todas divinas: ésta es prácticamente la situación en el *Himno a Hermes* (aunque cfr. *h.Merc.* 87 ss., 187 ss.). Con todo, lo regular es que hombres y dioses se repartan los papeles, y que la interacción entre ambos mundos posea importancia en la historia. Muy en concreto, veremos que el contraste mortales-inmortales adquiere un relieve muy especial en el *Himno a Deméter* y, sobre todo, en el *Himno a Afrodita*.

4. CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN. HIMNO Y RITO

Las características de los *Himnos Homéricos* que hemos expuesto en la sección 3 («Características de género») son eminentemente formales. En el caso de otras literaturas, o de

[19] Cfr. Nota Previa al *H. Hom.* XX.

otros períodos de la historia literaria de Grecia, este tipo de características podrían bastar para la definición de un género. Ahora bien, sabemos gracias a los trabajos de autores como Carlo Pavese (1974) que, en el período histórico de la Grecia arcaica, un género no venía definido por los rasgos formales sino por otros factores: en palabras de Martin Hose (1999), por el «puesto en la vida» *(Sitz im Leben)* que ocupaban las obras literarias, el lugar que les estaba reservado en la vida de la comunidad: sus circunstancias de composición y de ejecución. Aunque, desde nuestro punto de vista, parezca evidente que la composición ha de preceder a la ejecución, composición y ejecución tienden a identificarse en el caso de las literaturas y culturas orales; la Grecia arcaica vivió en un estadio de oralidad funcional, según ha destacado una pléyade de estudiosos[20], y por ello no carecería de lógica abrir esta sección preguntándonos si los *Himnos Homéricos* son fruto de una composición oral. No obstante, la cuestión es altamente complicada e incierta, y por ello preferimos recordar en primer lugar lo que sabemos (o creemos saber) sobre la ejecución de los *Himnos Homéricos*.

La propia evidencia de los *Himnos* indica que estas piezas poéticas (una parte de ellas al menos) eran ejecutadas con ocasión de festivales. Al hecho se alude de la manera más explícita dentro del *Himno a Apolo*, donde el rapsoda toma la palabra para describir el certamen de Delos y apostrofar a las muchachas que componen el coro *(h.Ap.* 146-78). También alude a ello la conclusión de otros himnos, como, por ejemplo, el *H. Hom.* VI (vv. 19-20): «concédeme que en este certamen / obtenga la victoria y compón mi canto». A la celebración anual del festival se refiere asimismo *H. Hom.* XXVI (vv. 12-3), también en la petición de la conclusión: «concede que con salud en la estación regresemos, / y de estación en estación, hasta que se cumplan muchos años». El carácter religioso de estos festivales y la posibilidad de que los *Himnos Homé-*

[20] El «padre del Oralismo» es Milman Parry (cfr. Parry 1971). Sus ideas (que él aplicó básicamente a la épica homérica) fueron ampliadas por su discípulo Albert B. Lord (1960) y, con mayores implicaciones antropológicas, por Eric Havelock (1994).

ricos estén vinculados de manera necesaria al ritual será discutido un poco más adelante.

Por otro lado, la propia terminología que emplean los griegos cuando empiezan a citar los *Himnos* puede ofrecer información sobre la función de estos poemas. Nos referimos al hecho de que Tucídides (III 104, 4) introduzca texto del *Himno a Apolo* (vv. 146-50, 165-72) indicando que procede de un «proemio *(prooímion)* de Apolo». Esta noticia debe conectarse con la que ofrece Píndaro en *Nemeas* II 3, donde el poeta declara que los Homéridas abrían sus recitales con un proemio dedicado a Zeus[21]. Es decir, sobre esta base cabe proponer que la función original de lo que nosotros conocemos como *Himnos Homéricos* era la de servir como preludios al canto épico de los rapsodas. En relación con ello se deben recordar además algunas evidencias internas que hemos soslayado en el párrafo anterior. Una serie de *Himnos* del corpus concluyen anunciando el paso al recitado de otra composición. La fórmula que se emplea en V 293, IX 9 y XVIII 11 es «que yo, tras comenzar por ti, pasaré a otro himno» (cfr. Koller 1956, 177)[22]. Nada menos que doce son los *Himnos Homéricos* que terminan con la fórmula «que yo de ti me acordaré, y de otro canto»[23]; sin embargo, no resulta claro si esta fórmula indica el paso a otra composición o la disposición del rapsoda de celebrar al dios en el futuro (De Martino 1980). Por último, en dos casos se dice de forma explícita que el canto

---

21 Desde nuestro punto de vista, «proemio» es una palabra de sentido evidente, el que indica el *DRAE:* «prólogo, discurso antepuesto al cuerpo de un libro». Ahora bien, se debe comentar algo sobre el sentido de *prooímion* en griego. La palabra deriva de *oíme,* «canto», voz que se atestigua por primera vez en *Od.* VIII 481. *Prooímion* parece significar «lo que va por delante del canto», aunque no faltan quienes lo interpretan como «el primero de una serie de cantos». Cfr. Clay (1997, 495-6).

22 No debe olvidarse que en época arcaica *hýmnos* es una denominación aplicable a cualquier canción. La especialización del significado aparece con seguridad en Platón *(República* X 607 a): «himnos a los dioses y encomios a los hombres de bien». No sabemos desde cuándo existe esta especialización en el uso de *hýmnos,* ni si, por tanto, la fórmula «pasaré a otro himno» significa simplemente «pasaré a otro canto».

23 Cfr. *H. Hom.* II, III, IV, VI, X, XIX, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX y XXXIII.

que se va a entonar seguidamente tratará temática heroica: así sucede en *H. Hom.* XXXI (18-9: «tras comenzar por ti, celebraré el linaje de los hombres de antaño, / los semidioses») y XXXII (18-9: «por ti comenzando, glorias de hombres / cantaré, de los semidioses, cuyas gestas celebran los aedos»); pero la evidencia de estos dos textos puede no aportar ninguna prueba en relación con las condiciones en que se ejecutaban los *Himnos* en las fases más antiguas si es verdad que, como defiende Gelzer (1987, 166-7), se trata de composiciones tardías.

La cuestión de los *Himnos Homéricos* como proemio al canto de las epopeyas ha sido objeto de debate desde la publicación en 1795 de los *Prolegomena ad Homerum* de F. A. Wolf (cfr. Wolf 1985). Al hilo de esta discusión, P. Friedländer defendió en un célebre artículo (1914) que las secciones introductorias de la *Teogonía* y *Trabajos y Días* son realmente himnos (dedicados, respectivamente, a las Musas y Zeus) que funcionan como proemios en los dos poemas. La bibliografía sobre el proemio, y sobre la posibilidad de que los *Himnos Homéricos* posean tal función, se fue incrementando a lo largo del siglo XX[24]. Evidentemente, *a priori* produce cierto rechazo pensar que poemas como los *Himnos* II-V (495, 546, 580 y 293 versos respectivamente) hayan cumplido la función de preludios. Pero, por otro lado (como apuntaba N. J. Richardson 1974, 4), la hipótesis ya no parece tan desconcertante cuando pensamos que la obra a la que sirve de proemio cualquiera de esos cuatro himnos largos es un texto con la longitud de la *Ilíada* o la *Odisea* (15.693 y 12.110 hexámetros).

Quizá convenga recordar en este punto las diferencias en extensión que existen entre los *Himnos Homéricos* largos y el resto del corpus: ¿obedecen esas diferencias al hecho de que los textos cumplían funciones distintas? La diversidad de funciones desempeñadas por los *Himnos* es la hipótesis que defienden, con distintos matices, Clay (1989), De Hoz (1998) o Torres (2002-03). Clay (1989) entiende que a circunstancias de

---

[24] Sobre el proemio, cfr. Böhme (1937), Koller (1956) y Aloni (1980; 1992). Sobre la posibilidad de que los *Himnos* fueran proemios, cfr. Allen-Halliday-Sikes (1936, XCIII-XCV) y Càssola (1975, XVII-XXI); hay una síntesis de la cuestión en Clay (1997, 494-8).

ejecución distintas correspondían también tipos distintos de himno (himnos cortos que funcionaban como introducciones a otros cantos e himnos más extensos que se ejecutaban de forma autónoma). En este sentido aduce el ejemplo de lo que sucede en la *Odisea* (canto VIII), donde el canto de Demódoco posee características diferentes dependiendo de su ocasión: no es igual lo que canta el aedo en palacio, entre los nobles, y lo que canta en la reunión pública. Según Homero, cuando Demódoco inicia en la morada de Alcínoo su relato sobre el caballo de Troya *(Od.* VIII 499-520) lo hace con una referencia al dios («por el dios comenzaba», v. 499); esta expresión puede aludir a un breve preludio divino para la temática heroica, lo que implicaría que Demódoco, o en general los rapsodas[25], entonaban en primer lugar un canto análogo a los *Himnos Homéricos* cortos (breves o medios) que nosotros conocemos. En cambio, es distinta la intervención de Demódoco en la reunión del ágora; el canto sobre los amores furtivos de Ares y Afrodita (VIII 267-366) presenta similitudes con el tipo de narraciones que encontramos en los *Himnos Homéricos* mayores, muy en especial con los momentos de humor que exhiben el *Himno a Afrodita* o el *Himno a Hermes.* Puede ser, por tanto, que nuestra colección de *Himnos Homéricos* haya agrupado, sobre la base de las coincidencias formales, composiciones de dos tipos: composiciones concebidas en principio como proemio al recitado de determinados tipos de poesía, o incluso como «proemios propiciatorios a diferentes acontecimientos» (De Hoz 1998, 65-6), junto a otros poemas (los *Himnos Homéricos* largos) que constituían desde un principio un tipo poético independiente que no se ejecutaba como preludio.

Al debatir la cuestión del modo de composición de los poemas habrá que empezar recordando que en toda esta sección 4 («Circunstancias de composición y ejecución. Himno y rito») hemos partido de la siguiente hipótesis: que Grecia, en el momento de creación de los *Himnos,* vivía en un estadio de oralidad funcional. Ahora bien, ¿implica ello que los *Himnos Homéricos* son poesía de composición oral? Éste ha sido un

[25] Cfr. *supra* la información que transmite Píndaro en *Nemeas* II 3.

tema de frecuente debate para el que, como en el caso de la *Ilíada* o la *Odisea,* no ha sido posible hallar respuestas definitivas. Notopoulos (1962) planteó la cuestión, empleando métodos poco precisos. Cantilena (1982) desarrolló un método de análisis formular (supuestamente, el método que cuantifica fórmulas en el texto es el más fiable de cara a detectar composiciones orales) y lo aplicó al conjunto de los *Himnos Homéricos*[26]. En fechas posteriores, Foley (1997) ha intentado superar el mecanicismo de que adolecen ciertas formulaciones de la teoría oralista; considera, por ejemplo, el *Himno a Deméter* como poesía tradicional de raigambre oral y defiende que el verdadero interés del Oralismo radica en que enriquece nuestra lectura del texto cuando nos hace confrontarlo con el resto de la tradición de supuesta poesía oral griega o, más lejos aún, con la tradición balcánica[27].

A nosotros no nos interesa tanto responder a la pregunta por la composición oral de los *Himnos* como llamar la atención sobre el hecho de que en ellos hay abundantes (e indiscutibles) características de las poesías tradicionales y orales. Los criterios básicos que permiten reconocer la impronta oral de un texto son cinco, según expuso Peabody (1975, 3-4), a quien sigue Hainsworth (1981): la redundancia en el uso del sonido, el empleo de expresiones recurrentes (básicamente, las fórmulas), la adecuación de los períodos sintácticos a la unidad métrica del verso (o, lo que es lo mismo, la restricción en el uso del encabalgamiento), el empleo de motivos narrativos recurrentes (el más característico son las escenas típicas) y la existencia de variantes textuales que no se pueden expli-

---

26 Como era de esperar, sus datos sobre «densidad formular» (proporción de fórmulas tradicionales presentes en cada himno) varían de forma significativa de unos textos a otros. En el caso del *Himno a Afrodita* un 57 por 100 del texto está constituido por fórmulas; esa cifra se reduce a un 40 por 100 en el *Himno a Hermes;* el *Himno a Deméter* se sitúa en un punto intermedio con un 49 por 100 de densidad formular. Cantilena, como Lord y otros tantos oralistas, considera la densidad formular alta como una prueba objetiva de composición oral.

27 Notopoulos, Cantilena o Foley son sólo tres ejemplos dentro de esta línea de estudio. Junto a los trabajos de Hoekstra (1965; 1969) ya citados, cfr. al menos Kirk (1981) y, en el mismo volumen, Segal (1981).

car por el proceso de transmisión escrita (cfr. lo dicho en el apartado 2 sobre *h.Ap.* 138). Todos estos criterios son aplicables al caso de los *Himnos Homéricos;* pero, ciertamente, no todos se dejan apreciar si nos acercamos a los *Himnos* a través de una traducción[28]. En esta versión hemos intentado facilitar el reconocimiento de las características orales de los *Himnos Homéricos* por vías distintas. La traducción línea a línea debe permitir apreciar la forma no abrupta en que estos poemas realizan el encabalgamiento. Al emplear una traducción única para cada fórmula se facilita además su reconocimiento. En el caso de los motivos tradicionales o de las variantes textuales significativas la información relevante habrá de ser transmitida a través de las notas que acompañan el texto.

Con la cuestión de la composición y ejecución de los *Himnos Homéricos* marcha pareja la que se refiere al papel que podían desempeñar éstos dentro de determinados rituales. De una vinculación con ritos concretos parecen hablar tan sólo unos pocos textos: el *Himno a Deméter* (en relación con Eleusis) y el *Himno a Apolo* (por lo que se refiere a Delos y Delfos); también se ha defendido que el *Himno a Hermes* debía de ejecutarse dentro de fiestas dedicadas a este dios (cfr. Johnston 2002), o que el *H. Hom.* XXIV es una invitación a que Hestia se haga presente en un templo (cfr. Allen-Halliday-Sikes 1936, 418). Ahora bien, lo que se discute es el grado de compromiso de los *Himnos* con estos centros cultuales; y quienes defienden que esa vinculación es superficial (incluso en el caso del *Himno a Deméter)* afirman al tiempo que los *Himnos Homéricos* son, en realidad, representantes de una religiosidad panhelénica y que, por ello mismo, podían ser ejecutados de manera indistinta en cualquier lugar del mundo griego[29]. La cuestión sobre si existe o no una vinculación de los *Himnos* con los centros de culto debe ser discutida en particular en relación con cada uno de los textos. En este momento queremos recordar que, junto a

[28] En el caso del primero de los criterios, el llamado fonémico, la traducción, por muy fiel que sea al original, no resulta de utilidad.

[29] La interpretación panhelénica de los himnos largos es central en Clay (1989); cfr. la argumentación condensada de Clay (1997, 499-500). En la misma línea, cfr. también Aloni (1992).

los *Himnos Homéricos,* poseemos un corpus amplio de himnos cuya función era efectivamente litúrgica[30]. Al comparar unos textos y otros en relación con la cuestión que discutimos ahora, el lector de himnos no deja de apreciar diferencias entre las composiciones. Cuando se leen estos textos litúrgicos se entiende bien la definición de himno que proponía Bremer (1981, 193): «plegaria que toda la comunidad, o un coro de ejecutantes, cantaba mientras participaba en un acto ritual». Si los *Himnos Homéricos* cumplieron alguna función en el rito, ésta no pudo ser en ningún caso igual a la de los himnos litúrgicos, composiciones sin pretensiones literarias (cfr. Bremer 1998, 518-21) y con una vinculación evidente al *hic et nunc* de las celebraciones en que se ejecutaban[31]. De la diferencia que existía entre los *Himnos Homéricos* e himnos litúrgicos de otro tipo (órficos) ya se dio cuenta además Pausanias (IX 30, 12) en la Antigüedad:

> Quienquiera que se haya interesado por la poesía sabe que los himnos de Orfeo son, tomados individualmente, breves y, en conjunto, escasos en número. (...) Por la belleza de los versos se llevarían el segundo puesto después de los himnos de Homero; pero han alcanzado un punto de honor más alto que ellos por su carácter divino.

5. La composición del corpus

Es relativamente fácil establecer un consenso sobre la cronología de los *Himnos Homéricos* y decir que prácticamente todos debían de estar compuestos en el siglo V a.C. Recordamos que ésa es la fecha en que Tucídides (III 104, 4) cita en su obra algunos versos del *Himno a Apolo.* Pero la existencia de los textos es algo distinto de la existencia del corpus. En este apartado examinaremos en qué fechas y con qué criterios

[30] Cfr. la edición de Furley-Bremer (2001).

[31] Ese mismo localismo explica que los himnos litúrgicos quedaran al margen de las vías normales de transmisión de los textos. Si hoy podemos conocerlos es en gran medida gracias a las aportaciones de la epigrafía; y gracias a los reflejos que dejaron en otros géneros, ante todo en el drama (cfr. Meyer 1933).

pudo compilarse la colección; esperamos aportar algún dato novedoso con respecto a los tratamientos anteriores de Allen-Halliday-Sikes (1936) o Càssola (1975). Reconocemos, de todas formas, que para la pregunta sobre la fecha de la colección es difícil proponer respuestas ciertas; los cinco párrafos siguientes desarrollan nuestra hipótesis:

1) El límite cronológico después del cual podemos suponer que se compiló el corpus (el *terminus post quem* de cualquier cronología relativa) lo proporciona lógicamente la propia datación de los himnos. El carácter tardío de al menos el *H. Hom.* VIII (cfr. Nota Previa correspondiente), obra quizá de los siglos III o V d.C., parece fuera de duda. Ello implica que el corpus de *Himnos Homéricos,* tal y como ha llegado hasta nosotros, debe de ser posterior a los siglos III o V de nuestra era. Lo que interesa es saber (prescindiendo ya del caso del *H. Hom.* VIII) en qué fecha pudo compilarse el resto de la colección.

2) Para contestar esta cuestión volvemos a atender a la cronología de los himnos, a fin de encontrar un nuevo *terminus post quem*. El problema consiste en que la cronología de estas composiciones sólo puede fijarse con relativa seguridad en el caso de los himnos largos (siglos VII-VI a.C.), según se discutió ya en el apartado 2. Para los himnos breves y medios es más difícil proponer una datación. De manera negativa puede decirse que no hay argumentos que demuestren que ninguno de estos himnos haya surgido en una fecha posterior al final de la época clásica; si se acepta esto, podrá decirse que el siglo V a.C. (o el IV, si se prefiere ampliar el margen) es la fecha después de la cual hemos de suponer que se produjo la compilación de los *Himnos.*

3) Una vez fijado un *terminus post quem* se hace preciso establecer un *terminus ante quem,* una fecha antes de la cual debía de existir ya un corpus de *Himnos Homéricos.* El *terminus ante quem* para la compilación del corpus puede buscarse en la siguiente evidencia: 1) las alusiones intertextuales a los *Himnos Homéricos;* 2) las referencias al corpus presentes en otros autores. De estas evidencias, la primera puede probar que, por ejemplo, Calímaco tiene en mente el *Himno a Apolo* cuando compone su *Himno a Delos* (cfr. apartado 1, «Planteamiento»); pero ello no implica que Calímaco haya conocido los *Himnos*

Homéricos en forma de corpus organizado. El segundo tipo de evidencia puede resultar más explícito; apoyándonos en él, el *terminus ante quem* más alto que podemos proponer para el corpus es el que proporciona Diodoro de Sicilia, quien escribe en el siglo I a.C. y emplea en varias ocasiones (I 15, 7; III 66, 3; IV 2, 4) la expresión «Homero / el poeta, en los himnos dice...»[32]; este modo de hablar indica que Diodoro conoce una colección de himnos homéricos.

4) Para fijar el *terminus ante quem* de la colección, puede ser también de utilidad el papiro de Ginebra 432, gracias al cual conocemos en parte lo que es el fragmento 1 del *Himno a Dioniso* (cfr. Hurst 1994; West 2001). Este papiro puede ser considerado *(mutatis mutandis)* un cuaderno escolar de los siglos II-I a.C., según expuso su primer editor (Hurst 1994). El hecho de que el *h.Bac. (H. Hom.* I) se copiara en esas fechas en la escuela parece implicar, como ya observó Hurst (1994, 319), que el himno era considerado todavía en esa cronología obra de Homero. Ahora bien, aún nos parece más probable la hipótesis siguiente: si el *Himno a Dioniso* entró en la escuela y se copió en ella entre los siglos II y I a.C., no debió de hacerlo por ser considerado de manera individual obra de Homero sino por formar parte de una colección de textos, presumiblemente himnos, atribuidos al poeta en esas fechas.

5) Es obvio que el argumento que acabamos de proponer no es concluyente; pero creemos que vale la pena tomarlo en consideración. De ser correcto, y a tenor de lo dicho en la observación 2, implica que un corpus de *Himnos Homéricos,* el nuestro o un antecedente próximo, debió de compilarse entre el final del período clásico y el siglo II a.C., en el período helenístico por tanto.

Es cierto que los *Himnos Homéricos* carecen de escolios y que su texto no fue depurado de versos excedentes: ello ha llevado a pensar que los filólogos alejandrinos se desentendieron de los *Himnos* y no los editaron (según hicieron con la *Ilíada* o la *Odisea)* porque no creían que éstos fueran obra de Homero. Dado

[32] Cfr. las referencias recogidas en Allen-Halliday-Sikes (1936, LXVII-LXIX) y Càssola (1975, LXIII).

que el papiro de Ginebra es un testimonio de primera mano de que el *Himno a Dioniso* era considerado obra de Homero en los siglos II-I a.C., quizá deba pensarse que los *Himnos* eran adscritos a Homero con carácter deuterocanónico (frente a las obras homéricas canónicas, *Ilíada* y *Odisea*). Esto puede explicar el que los alejandrinos hubiesen compilado y organizado el corpus (como nosotros proponemos) sin llegar, en cambio, a abordar la tarea de una edición crítica del mismo. Por otro lado rechazamos, con el conjunto de la crítica, la hipótesis de Van der Valk (1976), quien era de la opinión de que la colección se compiló en época arcaica y se ordenó de acuerdo con un espíritu religioso. Pensamos que es cierto que, contra lo que pudiese parecer a primera vista, en el corpus existe un orden; pero creemos que éste no está dictado por un espíritu religioso sino filológico (cfr. Torres 2003a), de muy probable inspiración alejandrina.

Que en el corpus hay un principio de organización en función de la extensión de los textos es sabido desde hace tiempo. Dorotea Fröhder (1994) introdujo una precisión importante al destacar que la ordenación no consiste simplemente en que a los himnos largos sigan los llamados cortos: el orden es, más en concreto, textos largos (*H. Hom.* I-VII)-textos breves (IX-XXV)-textos medios (XXVI-XXXIII)[33]. Las únicas composiciones que parecen fuera de lugar son el *H. Hom.* VI (un himno medio colocado entre los largos) y el XIX (un himno medio situado entre los breves). Pero en los dos casos se puede encontrar una explicación para su ubicación: el *H. Hom.* VI sigue al V porque ambos están dirigidos a Afrodita; por su parte, el *H. Hom.* XIX, el único dedicado a Pan, sigue al XVIII, uno de los dirigidos a Hermes, quien era el padre de aquel dios según recuerda el propio *H. Hom.* XIX (v. 1).

Lo importante es señalar que éste no es el único criterio que ha servido para organizar el corpus. Aunque resulte sorprendente, el organizador parece haber tomado en cuenta la naturaleza de la sección media de los himnos, de manera que ha establecido un juego de alternancias en función de que esa sección media fuese o no totalmente narrativa: es decir, el orden en

[33] Partimos, por supuesto, de que *H. Hom.* I y VII son himnos largos (cfr. Notas Previas).

que conservamos el corpus sugiere que el compilador era capaz de captar una diferencia significativa entre textos como el *H. Hom.* X (A Afrodita: atributivo) y el *H. Hom.* XV (A Heracles: mítico). Es cuando menos curioso que en el caso de los himnos largos alternen los himnos cuya sección media es enteramente narrativa (himnos míticos, según la terminología de Janko 1981: II, IV, VII) con los que no presentan esta característica (himnos compuestos: I, III, V)[34]. Dentro del grupo de los himnos breves se suceden textos cuya sección media es atributiva, y por tanto no puede ser narrativa (IX-XIV), textos cuya sección media sí lo es (XV-XX) y textos cuya sección media vuelve a ser atributiva (XXI-XXV)[35]. En el caso de los himnos medios los textos se vuelven a organizar según el mismo criterio de subclasificación, de tal forma que los himnos enteramente narrativos en su sección media (XXVI, XXVIII, XXXI, XXXIII) alternan con los que no lo son (XXVII, XXIX, XXX, XXXII) de manera casi perfecta (la única excepción a la alternancia la constituyen los dos himnos atributivos que se hallan en el centro del grupo: el XXIX, *A Hestia*, y el XXX, *A la Tierra*)[36].

De la evidencia revisada en los dos párrafos previos extraemos tres conclusiones:

---

[34] El hecho de que asumamos la tipología de Janko (1981) no quiere decir que pensemos que en la Antigüedad se llegó a clasificar los tipos de himno de manera similar a como él lo hace; pero entendemos que, unos dos milenios antes de Janko, el compilador de la colección captaba ya una diferencia entre los *Himnos* II, IV o VII de un lado y los *Himnos* III o V del otro.

[35] Es cierto que, como indica Fröhder (1994, 15, n. 1), otros factores han desempeñado también un papel en la ordenación de los himnos breves. No debe de ser fortuito que los números IX a XIV tengan por destinatarios a diosas, que los números XV a XVII se dirijan a héroes y que, por último, los números XVIII a XXV tengan otra vez destinatarios divinos que ahora son mayoritariamente figuras de sexo masculino. Con todo, opinamos que el criterio fundamental de subclasificación ha sido el que opone los himnos en función del carácter de su sección media, por cuanto ya lo hemos visto operativo en el primer apartado del corpus y por cuanto hemos de verlo igualmente operativo en el caso de los himnos medios.

[36] En esta sección del corpus pueden identificarse además otros criterios organizativos; p. ej., los himnos XXVII-XXIX se dirigen a las tres diosas vírgenes de Grecia (Ártemis, Atena, Hestia); los números XXXI y XXXII forman pareja por dirigirse al Sol y la Luna. Ahora bien, estos criterios organizativos sólo poseen carácter parcial y no llegan a subestructurar el conjunto de los himnos medios.

1) Es verdad que el corpus de *Himnos Homéricos* es una colección organizada.

2) El criterio de la extensión es el criterio básico que se utilizó para ordenar la colección en himnos largos, breves y medios.

3) La frecuencia con que se oponen en el corpus los himnos en función del carácter enteramente narrativo o no de su sección media no puede ser fruto del azar: esta oposición fue empleada en algún momento de la Antigüedad, posiblemente en el período alejandrino, como criterio organizador del corpus.

Debe recordarse que en Grecia ya existió una reflexión teórica sobre el himno (cfr. Wünsch 1914, 181-2). Es verdad que en las exposiciones sobre el particular que han llegado hasta nosotros (Menandro Rétor 333 2-344 14; siglo III d.C.) no se plantea nunca una división de los himnos del tipo que proponemos aquí. Pero esas exposiciones poseen carácter retórico y sus autores están interesados, ante todo, por presentar el himno como un tipo especial de encomio: el problema de la narratividad no ocupa un lugar central en sus reflexiones. Con todo, de una exposición como la que leemos en Menandro Rétor hemos deducido en otro lugar (Torres 2003a, 10-1) que en la Antigüedad debieron de existir más tipologías del himno que las que han llegado hasta nosotros, y que quienes teorizaron sobre el género estaban en condiciones de establecer una distinción entre los textos en función del carácter narrativo de su sección media: entendemos que esa distinción está en la base de la organización del corpus de *Himnos Homéricos*.

6. Ediciones del texto griego. Traducciones castellanas

Las ediciones del texto griego de los *Himnos Homéricos* se basan en los escasos fragmentos de papiro conservados y, ante todo, en los códices medievales[37]. Empezando por los testimonios más antiguos recordaremos que la evidencia papirá-

[37] Por supuesto, también en las citas (no muy abundantes) de los autores antiguos; por ejemplo, la evidencia de Pausanias (II 14, 3) ayuda a restituir el texto de *h.Cer.* 474-6.

cea conservada corresponde exclusivamente a los dos primeros textos de la colección. Conservamos uno o dos papiros correspondientes al *Himno a Dioniso* y dos con texto del *Himno a Deméter:*

— Hurst reconoció una porción del *Himno a Dioniso* en un papiro de Ginebra *(P. Genav.* 432), datable en los siglos II-I a.C.; la primera edición es de 1994. El papiro transmite el primer fragmento del *Himno,* ya conocido gracias a Diodoro de Sicilia (III 66, 3), y lo amplía en al menos otros cuatro versos.

— Merkelbach (1973) propuso que un papiro oxoniense *(P. Oxy.* 670) del siglo III d.C. debía de proceder de un *Himno a Dioniso:* el texto no era conocido por la tradición manuscrita. En su propia edición del corpus de *Himnos Homéricos,* Càssola (1975, 15) rechazó la hipótesis y no incluyó el papiro. West (2001) ha retomado el punto de vista de Merkelbach y, sobre la base del papiro, ha planteado una hipótesis acerca del tema del *h.Bac.* que será comentada en la Nota Previa correspondiente.

— Un papiro de Berlín *(Pap. Berol.* 13044), compuesto entre los siglos II y I a.C. y editado por vez primera en 1907, contiene un relato en prosa del rapto de Perséfone; su supuesto autor es Orfeo (fr. 49 Kern), quien habría intercalado en la narración diversas citas del *Himno a Deméter* (vv. 8-18, 33-6, 55-6, 248-9, 256-62, 268, 418-24).

— Un papiro de Oxirrinco *(Pap. Oxy.* 2379), compuesto en el siglo III d.C. y editado por primera vez en 1956, es un minúsculo fragmento de unas cuarenta y cinco letras que presenta cuatro lecturas divergentes con respecto al único códice a través del que conocemos el *Himno a Deméter.* El texto contenido corresponde a los versos 402-7 del *Himno.*

Es evidente que, a diferencia de lo que ocurre con la *Ilíada* o la *Odisea,* nuestro conocimiento de los *Himnos Homéricos* sería muy escaso si tuviera que descansar únicamente en la evidencia de los papiros. Pero los *Himnos* entraron en el proceso de copia y transmisión de códices, y lo hicieron por cierto junto a esos otros *corpora* de himnos hexamétricos a los que

nos referíamos al principio del apartado 1: los *Himnos* de Calímaco (siglo III a.C.), los atribuidos a Orfeo (cfr. Quandt 1962[3]) y los escritos por Proclo (siglo V d.C.). Las cuatro colecciones debieron de agruparse en un corpus único de himnos hexamétricos en torno al siglo IX de nuestra era. De este arquetipo derivan los códices de los *Himnos Homéricos* que han llegado hasta nosotros, datados todos en el siglo XV; veintiséis son los inventariados en la edición de Càssola, quien presenta en lista aparte los manuscritos derivados de la *editio princeps* (cfr. Càssola 1975, 593-6, 613-6).

Esta primera edición se publicó en Florencia en 1488 e incluía los *Himnos* III-XXXIII, así como el conjunto de las obras atribuidas a Homero; su editor fue Demetrio Chalcondyles (cfr. Allen-Halliday-Sikes 1936, XLIII-XLV). Ya en el siglo XVI se publicaron un total de diez ediciones (Càssola 1975, 616-8). Puede llamar la atención el hecho de que ni el libro preparado por Chalcondyles ni las ediciones posteriores incluyeran el texto de los dos primeros *Himnos Homéricos.* Ocurre que el texto de éstos (sólo en parte en el caso del *h.Bac.)* nos ha sido transmitido únicamente a través del llamado *codex Mosquensis,* conservado ahora en Leiden, sobre el que tendremos ocasión de hablar en la Nota Previa al *Himno a Deméter.* Este códice no llegó a ser de conocimiento público hasta finales del siglo XVIII. Por ello, la primera edición del texto que ahora ocupa el segundo lugar de la colección no apareció hasta 1782[38].

De las ediciones del conjunto de los *Himnos* publicadas en el siglo XX debemos destacar ante todo las elaboradas por Allen (en colaboración con otros) y la de Càssola. T. W. Allen preparó una primera edición comentada junto con E. E. Sikes (Allen-Sikes 1904). Posee gran importancia, por la divulgación que ha alcanzado, la edición incluida en los «Oxford Classical Texts», de la que Allen es el único editor (Allen 1912); para muchos, éste sigue siendo el texto griego de referencia a

[38] Cfr. D. Ruhnken, *Homeri Hymnus in Cererem nunc primum editus a...,* Leiden, 1782; Ruhnken contó, para la edición del texto, con la colaboración de Valckenaer, Wyttenbach, Fontein, Voss y otros; el volumen incluía además la traducción latina de J. H. Voss. Para las ediciones de los *H. Hom.* publicadas en el siglo XIX, cfr. Càssola (1975, 619-20).

la hora de leer los *Himnos Homéricos*. Unos años después apareció una nueva *editio maior*, en la que figuran como editores T. W. Allen, W. R. Halliday y E. E. Sikes (Allen-Halliday-Sikes 1936); esta edición presenta un comentario amplio que sigue siendo de utilidad y es de referencia obligada para los estudiosos de los *Himnos*. Con todo, hoy en día se considera que el comentario *standard* al corpus de los *Himnos* es el preparado por Càssola (1975) para acompañar su propia edición, publicada por la Fundación Lorenzo Valla; en nuestra versión (al igual que hizo, por ejemplo, Bernabé 1978) seguimos el texto griego de Càssola salvo en el caso de los *Himnos Homéricos* I y II por los motivos que se aclararán en las introducciones correspondientes. Es de justicia reconocer que en los últimos cien años se han publicado bastantes más ediciones. En la colección «Loeb» apareció un trabajo en el que Evelyn-White (1936²) agrupaba a Hesíodo con los *Himnos* y las demás obras homéricas no canónicas; en el año 2003 se publicó en «Loeb» una nueva edición del corpus, desgajado ahora de Hesíodo pero vinculado todavía a las *Vidas* de Homero y a lo que su editor llama *Homeric Apocrypha* (West 2003). También en la colección *Les Belles Lettres* publicó J. Humbert (1937) su propia edición. En el ámbito alemán es de referencia obligada Weiher (1989⁶), cuya edición bilingüe ha sido reeditada en numerosas ocasiones dentro de la colección *Tusculum*. Zanetto (1996), por su parte, publicó, en edición popular, un texto bilingüe del corpus en la *Biblioteca Universale Rizzoli*.

De los *Himnos Homéricos* no existía ninguna traducción publicada en España hasta la aparición de la de Banqué y Faliu (1910), quien al subtitular su versión insistía en la novedad de la misma: *Himnos homéricos. Vertidos directa y literalmente del griego por primera vez a la prosa castellana*[39]. Algunas de las traducciones de los *Himnos Homéricos* publicadas en España desde entonces han sido, en realidad, traducciones de traducciones[40]. Sí está preparada sobre la base del texto griego aquella

[39] Pero, según Menéndez Pelayo (1952-53, 360), existe una traducción inédita anterior, obra de J. A. Conde (1765-1820).

[40] Por ejemplo, la de N. Hernández Luguero (Valencia, 1916 [¿?]) reconoce ser versión española de la traducción francesa de Leconte de Lisle.

versión de la que es autor el traductor más famoso de Homero en nuestra lengua, Luis Segalá (1927). Casi cincuenta años después (y también en Barcelona, como en los casos de Banqué y Faliu 1910 y Segalá 1927) apareció una traducción catalana de la obra acompañada de texto griego (Balasch 1974). Poco posterior es la versión de referencia de los *Himnos,* la preparada por Alberto Bernabé y publicada en la «Biblioteca Clásica Gredos» (Bernabé 1978)[41]; como escribimos en algún otro lugar (Torres 2001, 7), esa traducción destaca por la abundancia de sus notas y las informaciones contenidas en las introducciones al conjunto del corpus y los distintos himnos. La última traducción que, hasta donde sabemos, se ha publicado de los *Himnos Homéricos* es la elaborada por Antonia García Velázquez (2000)[42].

[41] Hay una reimpresión especial (con introducción de J. García López) en la «Biblioteca Básica Gredos» (Madrid, 2001).
[42] En relación con esta versión, cfr. lo que dice Macía Aparicio (2000).

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, T. W. y SIKES, E. E. (eds.) (1904), *The Homeric Hymns,* Londres-Nueva York.

ALLEN, T. W. (ed.) (1912), *Homeri Opera. Tomus V Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batracomyomachiam Vitas continens,* Oxford.

— HALLIDAY, W. R. y SIKES, E. E. (eds.) (1936), *The Homeric Hymns,* Oxford.

ALONI, A. (1980), «Proimia, Hymnoi, Elio Aristide e i cugini bastardi», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* 33, 23-40.

— (1992), «Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica», en G. Cerri (ed.), *Lirica greca e latina. Atti del convegno di studi polacco italiano,* Roma, 99-130.

AMBÜHL, A. (1998), «Hyperboreioi», *DNP,* 5, 798-9.

AURA JORRO, F. (1985-93), *Diccionario micénico,* Madrid.

AUSFELD, K. (1903), «De Graecorum precationibus quaestiones», *Jahrbücher für Classische Philologie,* 28, 505 ss.

BAL, M. (1985), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología),* Madrid *(Narratology: Introduction to the Theory of Narrative,* Toronto, 1985).

BALASCH, M. (trad.) (1974), *Himnes homèrics,* Barcelona.

BANQUÉ Y FALIU, J. (trad.) (1910), *Himnos homéricos,* Barcelona.

BAUDY, G. (1998), «Hermes. I. Kult und Mythos», *DNP,* 5, 426-31.

BECK, D. (2001), «Direct and Indirect Speech in the Homeric Hymn to Demeter», *Transactions of the American Philological Association,* 131, 53-74.

BERNABÉ, A. (trad.) (1978), *Himnos Homéricos. La «Batracomiomaquia»,* Madrid.

— (2002), «Los mitos de los *Himnos Homéricos:* el ejemplo del Himno a Afrodita», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica,* Madrid, 93-110.

BESCHI, L. (1988), «Demeter», *LIMC,* IV.1, 844-92.

BOARDMAN, J. *et alii* (1988), «Herakles», *LIMC,* IV.1, 728-838.

— *et alii* (1990), «Herakles», *LIMC,* V.1, 1-192.

— (1997), «Pan», *LIMC,* VIII.1, 923-41.

BÖHME, R. (1937), *Das Prooimion. Eine Form sakraler Dichtung der Griechen,* Heidelberg.

BREMER, J. M. (1981), «Greek Hymns», en H. S. Versnel (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World,* Leiden, 193-215.

— (1998), «Greek Cultic Poetry: Some Ideas behind a Forthcoming Edition», *Mnemosyne,* 51, 513-24.

BRUNEAU, Ph. (1984), «Ares», *LIMC,* II.1, 479-92.

BÜCHELER, F. (ed.) (1869), *Hymnus Cereris Homericus,* Leipzig.

BURKERT, W. (1975), «*Apéllai* und Apollon», *Rheinisches Museum,* 118, 1-21.

— (1979), «Kynaithos, Polycrates and the Homeric Hymn to Apollo», en *Arktouros. Studies Presented to B. M. W. Knox,* Berlín, 53-62.

— (1984), «Sacrificio-sacrilegio: Il "trickster" fondatore», *Studi Storici,* 4, 835-45.

— (1985), *Greek Religion. Archaic and Classical,* Oxford *(Griechische Religion der archaischen und klassischen Periode,* Stuttgart, 1977).

— (1991²), *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt,* Múnich.

— (1994), «Griechische Hymnoi», en W. Burkert y F. Stolz (eds.), *Hymnen der Alten Welt im Kulturvergleich,* Friburgo (Suiza), 9-17.

CAMILLONI, M. T. (1998), *Le Muse,* Roma.

CANTILENA, M. (1982), *Ricerche sulla dizione epica. I. Per uno studio della formularità degli Inni Omerici,* Roma.

CÀSSOLA, F. (ed.) (1975), *Inni Omerici,* Fondazione Lorenzo Valla.

CHANTRAINE, P. (1983-84²), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots,* París.

CHAPPELL, M. D. (1995), *A Commentary on the Homeric Hymn to Delian Apollo, with Prolegomena,* Londres, University College [tesis doctoral inédita].

CIPRIANO, P. (1990), *I composti greci con phílos,* Viterbo.

CLAY, J. S. (1989), *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns,* Princeton.

— (1997), «The Homeric Hymns», en I. Morris y B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer,* Leiden, 489-507.
CLINTON, K. (1986), «The Author of the Homeric Hymn to Demeter», *Opuscula Atheniensia,* 16, 43-50.
— (1992), *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries,* Estocolmo.
— (2003), «Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries», en M. B. Cosmopoulos (ed.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults,* Londres-Nueva York, 50-78.
DANIELEWICZ, G. (1974), «De elementis hymnicis in Sapphus Alcaei Anacreontis carminibus obviis quaestiones selectae», *Eos,* 52, 23-33.
DE HOZ, M.ª P. (1998), «Los himnos homéricos cortos y las plegarias cultuales», *Emerita,* 66, 49-66.
DE MARTINO, F. (1980), «*ÁLLE AOIDÉ* (in coda all'inno omerico ad Apollo, 545-546)», *L'Antiquité Classique,* 49, 232-40.
DELATTE, A. (1955), *Le cycéon: Breuvage rituel des mystères d'Eleusis,* París.
DELIVORRIAS, A. *et alii* (1984), «Aphrodite», *LIMC,* II.1, 2-150.
DEMARGNE, P. (1984), «Athena», *LIMC,* II.1, 955-1044.
DETIENNE, M. (1983), *Los jardines de Adonis,* Madrid *(Les jardins d'Adonis,* París, 1972).
DODDS, E. R. (ed.) (1960^2), *Euripides. Bacchae,* Oxford.
— (1973), *The Ancient Concept of Progress,* Oxford.
— (1983), *Los griegos y lo irracional,* Madrid *(The Greeks and the Irrational,* Berkeley, 1959).
EDELSTEIN, L. (1967), *The Idea of Progress in Classical Antiquity,* Baltimore.
EITREM, S. (1938), «Varia 87: Ad Homericum hymnum in Apollinem», *Symbolae Osloenses,* 18, 128-34.
EVELYN-WHITE, H. G. (ed.) (1936^2), *Hesiod. The Homeric Hymns and Homerica,* Londres.
FARAONE, Ch. A. (2001), «The Undercutter, the Woodcutter, and Greek Demon Names ending in —to-mos (Hom. Hymn to Dem. 228-229)», *American Journal of Philology,* 122, 1-10.
FAUTH, W. (1975), «Selene», *KP,* 5, 82-3.
FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (1998), «Las proteicas vacas del Himno a Hermes: dicción formular y parodia», *Emerita,* 66, 1-14.

Foley, H. P. (ed.) (1994), *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton.
Foley, J. M. (1997), «Oral Tradition and the Homeric Hymn to Demeter», en F. Letoublon (ed.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, 201-13.
Fontenrose, J. (1969), «The Spring Telphusa», *Transactions of the American Philological Association*, 100, 119-31.
Forderer, M. (1971), *Anfang und Ende der abendländischen Lyrik: Untersuchungen zum homerischen Apollonhymnus und zu Anie Koltz*, Amsterdam.
Förstel, K. (1979), *Untersuchungen zum Homerischen Apollonhymnos*, Bochum.
Frazer, J. G. (ed.) (1913), *Pausanias's Description of Greece. Translated with a Commentary*, Londres.
— (1921), *Apollodorus. The Library*, Londres-Cambridge, Mass.
Friedländer, P. (1914), «Das Proömium der Theogonie», *Hermes*, 49, 1-16 (ahora en E. Heitsch [ed.], *Hesiod*, Darmstadt, 1966, 277-94).
Fröhder, D. (1994), *Die dichterische Form der Homerischen Hymnen untersucht am Typus der mittelgroßen Preislieder*, Hildesheim.
Furley, W. D. (1993), «Types of Greek Hymns», *Eos*, 81, 21-41.
— (1995), «Praise and Persuasion in Greek Hymns», *Journal of Hellenic Studies*, 115, 29-46.
— (1998), «Hymnos, Hymnus. I. Der griechische Hymnos», *DNP*, 5, 188-91.
— y Bremer, J. M. (eds.) (2001), *Greek Hymns. I. The Texts in Translation. II. Greek Texts and Commentary*, Tubinga.
García Blanco, J. y Macía Aparicio, L. M. (eds.) (1991), *Homero. Ilíada. Volumen I. Cantos I-III*, Madrid.
García Velázquez, A. (trad.) (2000), *Himnos homéricos. Batracomiomaquia*, Madrid.
Gasparri, C. (1986), «Dionysos», *LIMC*, III.1, 414-514.
Gelzer, T. (1987), «Bemerkungen zum Homerischen Ares-Hymnus (Hom. Hy. 8)», *Museum Helueticum*, 44, 150-67.
Gigante Lanzara, V. (ed.) (1990), *Callimaco. Inno a Delo*, Pisa.
Gil, L. (1984), «Sobre una vieja *crux* homérica: *nyktòs amolgôi*», *Estudios Clásicos*, 87, 119-33.
Goodwin, A. (ed.) (1893), *Hymni Homerici*, Oxford.
Gordon, R. L. (2001), «Selene», *DNP*, 11, 353-4.

GÖRGEMANNS, H. (1976), «Rhetorik und Poetik im homerischen Hermes-Hymnus», en H. Görgemanns y E. A. Schmidt (eds.), *Studien zum antiken Epos,* Meisenheim, 113-28.
GRAF, F. (1996), «Apollon», *DNP,* 1, 863-8.
— (1997a), «Artemis», *DNP,* 2, 53-8.
— (1997b), «Asklepios», *DNP,* 2, 94-9.
— (1997c), «Demeter», *DNP,* 3, 420-5.
— (1998), «Hera», *DNP,* 5, 357-60.
GRIMAL, P. (1981), *Diccionario de mitología griega y romana,* Barcelona *(Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* París 1979[6]).
GÜNTNER, G. (1997), «Persephone», *LIMC,* VIII.1, 956-78.
GURY, F. (1994), «Selene, Luna», *LIMC,* VII.1, 706-15.
HAINSWORTH, J. B. (1981), «Criteri di oralità nella poesia arcaica non omerica», en C. Brillante, M. Cantilena y C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale,* Padua, 3-19.
HARRELL, S. E. (1991), «Apollo's Fraternal Threats: Language of Succession and Domination in the *Homeric Hymn to Hermes*», *GRBS,* 32, 307-29.
HARRISON, E. B. (1986), «Charis, Charites», *LIMC,* III.1, 191-203.
HASLAM, M. W. (1993), «Callimachus' Hymns», en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.), *Hellenistica Groningana. 1. Callimachus,* Groninga, 111-25.
HAVELOCK, E. A. (1994), *Prefacio a Platón,* Madrid *(Preface to Plato,* Oxford, 1963).
HEITSCH, E. (1965), *Aphroditehymnos, Aeneas und Homer,* Gotinga.
HERMARY, A. (1986), «Dioskouroi», *LIMC,* III.1, 567-93.
— y JACQUEMIN, A. (1988), «Hephaistos», *LIMC,* IV.1, 627-54.
HERTER, H. (1941), «Ovids Persephone-Erzählungen und ihre hellenistische Quellen», *Rheinisches Museum,* 90, 236-68.
HEUBECK, A. (1965), *«Aphrodítes philommedés», Beiträge zur Namenforschung,* 16, 204-6.
HINDS, St. (1987), *The Metamorphoses of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse,* Cambridge.
HOEKSTRA, A. (1965), *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes,* Amsterdam.
— (1969), *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition,* Amsterdam.
HOLZHAUSEN, J. (2000), «Pan», *DNP,* 9, 221-3.
HORROCKS, G. (1997), «Homer's Dialect», en I. Morris y B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer,* Leiden, 193-217.

HOSE, M. (1999), *Kleine Griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Ende der Antike,* Múnich.

HUMBERT, J. (ed.) (1937), *Homère. Hymnes,* París.

HURST, A. (1994), «Un nouveau papyrus du premier Hymne Homérique: le papyrus de Genève 432 (2ème-1er siècle avant notre ère)», en A. Bülow-Jacobsen (ed.), *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists,* Copenhague, 317-21.

JANKO, R. (1981), «The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre», *Hermes,* 109, 9-24.

— (1982), *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction,* Cambridge.

JOHNSTON, S. I. (1998), «Hekate», *DNP,* 5, 267-70.

— (2002), «Myth, Festival, and Poet: The Homeric Hymn to Hermes and its Performative Context», *Classical Philology,* 109-32.

KAHIL, L. (1984), «Artemis», *LIMC,* II.1, 618-753.

KAHN, L. (1978), *Hermès passe au les ambiguïtés de la communication,* París.

KÄPPEL, L. (1992), *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung,* Berlín-Nueva York.

KATZ, J. T. (1999), «Homeric Hymn to Hermes 296: *tlémona gastròs érithon*», *Classical Quarterly,* 49, 315-9.

KERÉNYI, K. (1967), *Eleusis: The Archetypical Image of Mother and Daughter,* Princeton.

KEYSSNER, K. (1932), *Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnus,* Stuttgart.

KIRK, G. S. (1981), «Orality and Structure in the Homeric Hymn to Apollo», en C. Brillante, M. Cantilena y C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale,* Padua, 163-81.

KOLLER, H. (1956), «Das kitharodische Prooimion: eine formgeschichtliche Untersuchung», *Philologus,* 100, 159-206.

KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1988), «Hera», *LIMC,* IV.1, 659-719.

KREMYDI-SICILIANOU, S. (1997), «Zeus», *LIMC,* VIII.1, 310-71.

LAÍN ENTRALGO, P. (1958), *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica,* Madrid.

LAMBRINUDAKIS, W. *et alii* (1984), «Apollon», *LIMC,* II.1, 183-327.

LARSON, J. (1995), «The Corycian Nymphs and the Bee Maidens of the Homeric Hymn to Hermes», *Greek, Roman and Byzantine Studies,* 36, 341-57.

LATACZ, J. (1968), «Zu homerischem Apollonhymnus 81», *Rheinisches Museum,* 91, 375-7.

LENZ, L. (1975), *Der homerische Aphroditehymnus und die Aristie des Aineias in der Ilias,* Bonn.
LESKY, A. (1976), *Historia de la Literatura Griega,* Madrid (*Geschichte der griechischen Literatur,* Berna-Múnich, 1971[3]).
LOHMANN, H. (1997), «Eleusis», *DNP,* 3, 983-6.
LORD, A. B. (1960), *The Singer of Tales,* Cambridge Mass.
LOWE, N. J. (2000), *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative,* Cambridge.
MACÍA APARICIO, L. M. (2000) [Reseña de García Velázquez 2000], *Estudios Clásicos,* 118, 175-7.
MALTEN, L. (1910), «Ein alexandrinisches Gedicht vom Raub der Kore», *Hermes,* 45, 506-53.
MENÉNDEZ PELAYO, M. (1952-53), *Biblioteca de traductores españoles,* Santander.
MERKELBACH, R. (1973), «Ein Fragment des homerischen Dionysos-Hymnus», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,* 12, 212-5.
MEYER, H. (1933), *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung,* Wurzburgo.
MILLER, A. M. (1986), *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo,* Leiden.
MOORE, M. B. (1988), «Ge», *LIMC,* IV.1, 171-7.
MUTH, R. (1998[2]), *Einführung in die griechische und römische Religion,* Darmstadt.
NILSSON, M. P. (1953), *Historia de la religiosidad griega,* Madrid *(Greek Piety,* Oxford, 1948).
— (1955[2]), *Geschichte der Griechischen Religion,* Múnich.
NOACK, F. (1927), *Eleusis: die baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtums,* Berlín.
NORDEN, E. (1996[7]) [1913], *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede,* Stuttgart.
NORTH, H. F. (2001), «Hestia and Vesta: Non-Identical Twins», en N. Wynick Goldman (ed.), *New Light from Ancient Cosa. Classical Mediterranean Studies in Honor of Cleo Rickman Fitch,* Nueva York, 179-88.
NOTOPOULOS, J. A. (1962), «The Homeric Hymns as Oral Poetry», *American Journal of Philology,* 83, 337-68.
PAGE, D. L. (1955), *Sappho and Alcaeus,* Oxford.
PARKER, R. (2002), «Thesmophoria», *DNP,* 12.1, 440-1.
PARRY, M. (1971), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry,* Oxford.

PATZER, H. (1996), *Die Formgesetze des homerischen Epos,* Stuttgart.
PAVESE, C. O. (1974), *Studi sulla tradizione epica rapsodica,* Roma.
— (1993), «L'Inno rapsodico: Analisi tematica degli Inni omerici», en A. C. Cassio y G. Cerri (eds.), *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico,* Roma, 155-78.
PEABODY, B. (1975), *The Winged Word. A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as seen principally through Hesiod's «Works & Days»,* Albany.
PINTO, E. (ed.) (1975), *Proclo. Inni. Introduzione, testo critico, traduzione, commento e lessico,* Nápoles.
PIRENNE-DELFORGE, V. (1996), «Aphrodite», *DNP,* 1, 838-43.
PODBIELSKI, H. (1971), *La structure de l'Hymne homérique à Aphrodite à la lumière de la tradition littéraire,* Breslau.
PÖTSCHER, W. (1987a), *Hera. Eine Strukturanalyse im Vergleich mit Athena,* Darmstadt.
— (1987b), «Hestia und Vesta. Eine Strukturanalyse», en A. Bernabé *et alii* (eds.), *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados,* Madrid, II, 743-63.
QUANDT, W. (1962[3]), *Orphei hymni,* Berlín.
QUEYREL, A. (1992), «Musae», *LIMC,* VI.1, 657-81.
RACE, W. H. (1982), «Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns», *Greek, Roman and Byzantine Studies,* 23, 5-14.
RADERMACHER, L. (1931), *Der homerische Hermeshymnus,* Viena.
REINHARDT, K. (1961), *Die Ilias und ihr Dichter,* Gotinga.
RICHARDSON, N. J. (ed.) (1974), *The Homeric Hymn to Demeter,* Oxford.
RICHARDSON, Sc. (1990), *The Homeric Narrator,* Nashville, Tennessee.
ROBERT, C. (1906), «Zum homerischen Hermeshymnos», *Hermes,* 41, 389-425.
RUDHARDT, J. (1978), «À propos de l'hymne homérique à Déméter», *Museum Helveticum,* 35, 1-17.
— (1991), «L'hymne homérique à Aphrodite. Essai d'interpretation», *Museum Helveticum,* 48, 8-20.
RUIPÉREZ, M. S. (1947), «El nombre de Ártemis, dorio-ilirio: etimología y expansión», *Emerita,* 15, 1-60.
— (1953), «Etymologica: *Phoîbos Apóllon*», *Emerita,* 21, 14-7.
SARIAN, H. (1990), «Hestia», *LIMC,* V.1, 407-12.
SCHACHTER, A. (1976), «Homeric Hymn to Apollo, lines 231-8 (The Onchestos Episode): another Interpretation», *Bulletin of the Institute of Classical Studies,* 23, 102-14.

— (1996), «Ares», *DNP*, 1, 1047-50.
— (1997), «Charites», *DNP*, 2, 1102-3.
SCHEINBERG, S. (1979), «The Bee Maidens of the Homeric Hymn to Hermes», *Harvard Studies on Classical Philology*, 83, 1-28.
SCHLESIER, R. (1997), «Dionysos», *DNP*, 3, 651-62.
SCHWABL, H. (1969), «Der homerische Hymnus auf Pan», *Wiener Studien*, 3, 5-14.
SCHWARZ, G. (1997), «Triptolemos», *LIMC*, VIII.1, 56-68.
SEGAL, C. (1974), «The Homeric Hymn to Aphrodite: A Structuralist Approach», *Classical World*, 67, 205-12.
— (1981), «Orality, Repetition and Formulaic Artistry in the Homeric Hymn to Demeter», en C. Brillante, M. Cantilena y C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Padua, 107-60.
SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (trad.) (1927), *Obras completas de Homero*, Barcelona.
SEITERLE, G. (1979), «Artemis. Die grosse Göttin von Ephesos», *Antike Welt*, 10, 3-16.
SENFF, R. (2000), «Paphos», *DNP*, 9, 284-6.
SFAMENI GASPARRO, G. (1986), *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma.
SHELMERDINE, S. C. (1985), *The Homeric Hymn to Hermes. A Commentary (1-114) with Introduction*, Ann Arbor, Univ. of Michigan [microfilm].
SIEBERT, G. (1990), «Hermes», *LIMC*, V.1, 285-387.
SIMON, E. (1994), «Poseidon», *LIMC*, VII.1, 446-79.
— (1997a), «Kybele», *LIMC*, VIII.1, 744-66.
— (1997b), «Silenoi», *LIMC*, VIII.1, 1108-33.
SMITH, P. (1981a), *Nursling of Mortality. A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Frankfurt.
— (1981b), «Aeneiadai as Patrons of Iliad XX and the Homeric Hymn to Aphrodite», *Harvard Studies on Classical Philology*, 85, 17-58.
SOWA, C. A. (1984), *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago.
SPARSHOTT, F. E. (1963), «Homeric Hymn VII, 44-48», *Classical Review*, 13, 1-2.
SUTER, A. (2003), *The Narcissus and the Pomegranate. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor.
TEFFETELLER, A. (2001), «The Chariot Rite at Onchestos: Homeric Hymn to Apollo 229-38», *Journal of Hellenic Studies*, 121, 159-66.

TORRES, J. B. (2000), «Focalización (puntos de vista) en el Himno a Dioniso (H. Hom. VII)», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, I, 651-6.
— (ed.) (2001), *Himno Homérico a Deméter,* Pamplona.
— (2002-03), «Sobre la conclusión de los Himnos Homéricos y sus circunstancias de ejecución», *Minerva,* 16, 39-44.
— (2003a), «Die Anordnung der homerischen Hymnen», *Philologus,* 147, 3-12.
— (2003b), «Narrador y estilo directo en Homero y los Himnos Homéricos: a propósito de un dato cuantitativo», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos),* 13, 105-13.
VAN DER VALK, V. (1976), «On the Arrangement of the Homeric Hymns», *Antiquité Classique,* 45, 420-45.
VOGT, E. (ed.) (1957), *Procli Hymni,* Wiesbaden.
WALDE, Chr. (2000), «Musen», *DNP,* 8, 511-4.
WEIHER, A. (ed.) (1989[6]), *Homerische Hymnen,* Múnich.
WEST, M. (ed.) (1966), *Hesiod. Theogony,* Oxford.
— (1970), «The Eighth Homeric Hymn and Proclus», *Classical Quarterly,* 20, 300-4.
— (1975), «Cynaethus'Hymn to Apollo», *Classical Quarterly,* 25, 161-70.
— (1995), «The Date of the Iliad», *Museum Helueticum,* 52, 203-19.
— (2001), «The Fragmentary Homeric Hymn to Dionysus», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,* 134, 1-11.
— (ed.) (2003), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer,* Cambridge Mass.-Londres.
WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von (1919), «Lesefrüchte», *Hermes,* 54, 46-74.
WOLF, F. A. (1985) [1795], *Prolegomena to Homer,* Princeton.
WÜNSCH, R. (1914), «Hymnos», *RE,* IX.1, 140-83.
YALOURIS, N. (1990), «Helios», *LIMC,* V.1, 1005-34.
ZAMINER, F. (2000), «Musikinstrumente. V. Griechenland», *DNP,* 8, 543-51.
ZANETTO, G. (ed.) (1996), *Inni Omerici,* Milán.
ZIELINSKI, Th. (1921), *Religia starzytnej Grecji,* Varsovia.
ZUMBACH, O. (1955), *Neuerungen in der Sprache der homerischen Hymnen,* Zúrich.

HIMNOS HOMÉRICOS

HIMNO I

A DIONISO

1. Dioniso[1]

El nombre de Dioniso (Baco en Roma) parece significar «hijo de Zeus»[2], y lo cierto es que a ninguno de los vástagos de éste se le puede aplicar tal denominación con tanta propiedad. Porque Zeus no sólo engendró a Dioniso sino que lo gestó hasta su alumbramiento. El soberano de los dioses se había unido a Sémele, hija de Cadmo (cfr. *h.Bac.* fr. 3, v. 12; *H. Hom.* VII 57), la cual concibió de él un hijo. Engañada por Hera, Sémele le pidió a su amante que se le mostrara en toda su gloria. Zeus, que se había comprometido a satisfacer cualquier petición de Sémele, lo hizo así y consumió con su esplendor a la mortal; de las cenizas de ésta rescató al hijo común (que así nació por primera vez) y lo introdujo en su pantorrilla hasta que se cumplió el tiempo de su gestación (segundo nacimiento). Las peculiaridades de tal parto explican que Dioniso, aun siendo hijo de dios y de mujer, no sea considerado como semidiós. Se supone que el lugar donde vino al mundo es Nisa, a la que se hace referencia en este primer texto de la colección (vv. 9 ss.) así como en el *H. Hom.* XXVI (v. 5), dedicado también a Dioniso[3]. Este segundo himno resume las primeras etapas de la vida del dios diciendo que fue criado por las ninfas, quienes después se convirtieron en su cortejo.

---

[1] Sobre Dioniso en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955², 564-601); Grimal (1981, 139-41); Burkert (1985, 161-7); Schlesier (1997); Muth (1998², 112-6). Sobre iconografía, cfr. Gasparri (1986).

[2] Cfr. Càssola (1975, 5); Burkert (1985, 162-3); Muth (1998², 112).

[3] Nisa es también el lugar donde se produce el rapto de Perséfone según el *Himno a Deméter,* sobre lo cual cfr. n. a *h.Cer.* 17.

Dioniso, uno de los doce dioses según las versiones más habituales del canon, es, como Deméter, una divinidad popular y, por ello, recibe muy poca atención en las epopeyas homéricas[4]. Sin embargo, su importancia en la mitología y la religión de los griegos lo convierten en una de las figuras más destacadas del panteón. A nuestros ojos, Dioniso es, como recuerda Burkert (1985, 161), el dios del vino y del éxtasis; curiosamente, una divinidad de estas características posee importancia central en el orfismo (cfr. *infra).* Dado que no podemos exponer aquí todos los mitos protagonizados por este dios[5], nos referiremos sólo a dos de los que se ha dicho que pudieron ser tratados en la sección narrativa del *h.Bac.* El primero es el mito sobre Dioniso y los Titanes, que adquirió importancia religiosa gracias al movimiento órfico; en el segundo, que relata la aceptación de la nueva deidad por la familia olímpica, Dioniso aparece en el papel de dios del vino.

Sorprende la presencia dentro del orfismo de una divinidad que pasa por ser el patrono del éxtasis y el frenesí (piénsese en el menadismo, sobre el cual cfr. Dodds 1983, 251-9), mientras los órficos son claramente una corriente de espiritualidad preocupada por la ascesis y el destino del alma tras la muerte. Sin embargo, lo cierto es que Dioniso (identificado con Zagreo) es el dios central del orfismo. Según la mitología órfica[6], Zeus quiso poner el gobierno del mundo bajo el control de este hijo suyo. Ahora bien, los Titanes se opusieron a los planes del dios supremo, descuartizaron a Dioniso-Zagreo y después comieron su cuerpo, a excepción del corazón. Zeus, indignado, fulminó a los Titanes, y recogiendo el corazón de Dioniso lo devolvió a la vida, lo cual supuso el tercer nacimiento del dios. Mientras tanto, los hombres surgíamos de las cenizas de los Titanes: ahora bien, como éstos previamente habían devorado a Dioniso, nuestro ser es mitad malvado («titánico») mitad divino. Lo que pretenden los escritos órficos a través de los cuales conocemos estas creencias no es sólo desarrollar una teoría so-

---

4 Dos menciones en cada poema: *Il.* VI 132 ss., XIV 325; *Od.* XI 325, XXIV 75.

5 Remitimos a la bibliografía recogida en la primera nota de esta Nota Previa.

6 Cfr. la exposición sucinta del mito en Nilsson (1953, 34-5).

bre el origen del hombre o los dioses. La pretensión fundamental de los escritos órficos es de un gran pragmatismo espiritual: prescribir las reglas de ascesis necesarias para la purificación del alma que, liberada de su parte titánica, se salvará en el Más Allá y disfrutará de los premios que le están reservados.

Debemos recordar en este momento un segundo mito dionisíaco que se refiere al ingreso de Dioniso en el Olimpo y al que West (2001) le ha dedicado una atención especial. La historia no aparece en forma de narración continua hasta fechas tardías (cfr. Pausanias I 20, 3: siglo II d.C.). Pero existen alusiones a ella en la literatura arcaica desde el siglo VII a.C.; la popularidad del relato en esas fechas la documenta además el arte[7]. Según este mito, Hefesto se vengó de su madre Hera (que lo había arrojado desde el Olimpo: cfr. n. a *h.Ap.* 319) construyendo un trono prodigioso: al sentarse en él, Hera quedó atrapada por cepos de los que no podía soltarse. Los intentos de Ares por liberar a su madre fracasaron, de manera que Zeus solicitó la ayuda de Dioniso. Éste logró emborrachar a Hefesto con el fruto de la vid y lo condujo al Olimpo montado en un burro. Hefesto, quien había cambiado de talante gracias al vino, liberó a Hera; por otra parte, Dioniso fue admitido en el Olimpo como dios por los restantes dioses.

2. El «Himno Homérico» I (A Dioniso)

Este texto fragmentario nos es conocido a través de códices y papiros. El final del himno (lo que aquí llamamos fragmento 3, doce versos) se conserva en el *codex Mosquensis*, a través del cual conocemos el *Himno a Deméter* (cfr. Nota Previa a este texto). Pero ya antes de la publicación de este códice se conocían otros fragmentos del himno. El primero, que debe de proceder del principio del poema, había sido transmitido por Diodoro de Sicilia (III 66, 3)[8]; recientemente esta porción del

[7] Cfr. las referencias literarias e iconográficas recogidas en West (2001, 3).

[8] Cfr. también Diodoro I 15, 7, IV 2, 4, y el escolio a Apolonio Rodio II 1211. Para los motivos por los que este fragmento debe de proceder del mismo himno que el transmitido en el *codex Mosquensis*, cfr. West (2001, 1).

texto ha sido ampliada a través del papiro de Ginebra 432, del que hemos hablado en la Introducción general. No es mucho lo que aporta al conocimiento del poema el fragmento 2. En cambio, el fragmento C de West, nuestro fragmento dudoso, determina cualquier conjetura sobre el contenido del himno y por eso habremos de referirnos a él en detalle.

Es habitual comentar que la posición del *h.Bac.* al principio del corpus es un indicio de que se trataba de un himno largo (Càssola 1975, 14). Se pueden aducir otros dos argumentos que avalan la hipótesis: 1) Del estudio del códice *Mosquensis* se deduce el número de folios que hemos perdido; calculando el número de versos por folio, Bücheler (1869, 2) estimó que el *Himno a Dioniso* debía de tener 411 versos de extensión (cfr. West 2001, 1). 2) Los fragmentos conservados presentan intervenciones en estilo directo (cfr. fr. 3, vv. 1-3) y ésta es una modalidad narrativa característica de los himnos largos. Además de como himno largo, la composición debe ser caracterizada como himno compuesto (cfr. Introducción general), pues en ella la narración (que comienza en fr. 1, v. 7) viene precedida por un priamel[9] (vv. 2 ss.), y este procedimiento es el que emplean los himnos compuestos para pasar de la sección atributiva a la mítica.

Del mito que se narraba aquí sólo conservamos los versos del fr. 1 en los que se habla de Nisa, patria del dios (vv. 9 ss.); y, en los versos finales que transmite el *codex Mosquensis,* hemos conservado parte de un parlamento de Zeus en el que se asignan a Dioniso sus prerrogativas futuras. Càssola (1975), quien sólo publica estos dos fragmentos en su edición del corpus, entendió que el *Himno* debió de narrar el mito de Dioniso y los Titanes que después fue aprovechado por el orfismo (cfr. *supra):* si ello es así, cobra pleno sentido la expresión que aquí traducimos por «como naciste tres veces» (v. 2), expresión difícil en el original griego que en otros momentos ha sido interpretada de otras formas (cfr. Càssola 1975, 465).

Con esta interpretación no cuadra el papiro de Oxirrinco 670 (cfr. Introducción) que Càssola no considera fragmento

[9] Sobre el concepto de priamel, cfr. n. a *h.Ap.* 19.

del himno. En dicho fragmento, Zeus habla con su esposa Hera, quien se encuentra apresada gracias a la artimaña de Hefesto de la que hablamos antes. El punto de vista de que el texto contenido en el papiro procede del *Himno a Dioniso* lo defendió primero Merkelbach (1973) y ha sido rescatado últimamente por West (2001), quien entiende por tanto que el mito narrado no puede ser el del despedazamiento de Dioniso sino el de cómo este dios liberó a su madrastra, acción gracias a la cual obtuvo los honores de que goza.

La hipótesis de West es sugerente, y sin embargo nos enfrenta a un problema: West (2001, 11) tiene que renunciar a la interpretación del v. 2 de lo que aquí es fr. 3 y ha de editarlo entre ominosas cruces filológicas. Entendemos que el dilema es: renunciar a entender un texto que procede con seguridad del *Himno* al aceptar como fragmento un papiro incierto; o bien no admitir ese papiro pero entender, a cambio, el texto que figura en el *codex Mosquensis.* Nosotros nos decantamos por la segunda opción, que de todas formas sabemos no está exenta de problemas, puesto que, como indica West (2001, 4), el mito de Dioniso y los Titanes no se atestigua antes de finales del siglo V a.C., y además sólo parece haber circulado en círculos esotéricos[10]. Éste es el motivo de que prefiramos dejar abierta una puerta a la duda e incluir también una traducción del fragmento C de West, publicado como «fragmento dudoso».

Traducimos el *Himno a Dioniso* básicamente a partir de la edición de West (2001). Su fragmento C lo traducimos como fragmento dudoso por los motivos que acaban de ser expuestos; esos mismos motivos explican que, en el fragmento 3 (= D West), v. 2, traduzcamos la edición de Càssola (1975).

---

[10] Aunque cfr. lo que comenta Càssola (1975, 13).

HIMNO I

A DIONISO

FRAGMENTO 1 (FR. A WEST = VV. 1-9 CÀSSOLA)

...[11]

Unos que en Drácano[12], otros que en la Ícaro ventosa, 2
otros que en Naxos (¡oh estirpe de Zeus, Irafiota!)[13],
otros que junto al río Alfeo de profundos remolinos[14], 4
y aun otros, señor, dicen que en Tebas naciste, 6
mas mienten: a ti te engendró[15] el padre de hombres y dioses
a gran distancia de los mortales, a escondidas de Hera de blancos brazos.

---

[11] Antes de lo que aquí es v. 2, el papiro de Ginebra transmite restos de un verso. Ya antes del descubrimiento del papiro se suponía que debíamos de haber perdido la introducción y la sección atributiva del himno (cfr. Nota Previa).

[12] La identificación de Drácano es incierta; Ícaro es una isla próxima al Asia Menor; Naxos es la mayor de las islas Cíclades; el Alfeo, por su parte, es el río más largo y caudaloso del Peloponeso.

[13] Epíteto de sentido incierto; posiblemente, «Tauriño, Toro» (cfr. *DGE*, *s.u.*).

[14] El verso 5 («dicen que te engendró Sémele, embarazada de Zeus que se goza con el rayo») es, según los editores (West 2001), una variante rapsódica, insertada en el texto según una pauta común en los *H. Hom.* (cfr. aquí mismo fr. 3, v. 7).

[15] Recuérdese el mito sobre el doble nacimiento del dios (cfr. Nota Previa).

Hay un lugar llamado Nisa[16], una elevada montaña cubierta de bosque,
apartada de Fenicia, cerca de las corrientes del Egipto;
hasta allí con la nave ninguno de los mortales[17] hombres se aproxima,
pues no tiene puerto (abrigo de las naves maniobreras),
sino que escarpadas rocas en todo su perímetro la rodean,
elevadas: hermosas plantas, que al ánimo agradan, brotan en abundancia.

...

FRAGMENTO 2 (FR. B WEST)

... los propios racimos negros sus cabelleras forman[18].

FRAGMENTO 3 (FR. D WEST = VV. 10-20 CÀSSOLA)

«... y a ella le levantarán muchas estatuas en los templos.
Y como naciste tres veces, así en tu honor por siempre en fiestas trienales
los hombres celebrarán cumplidas hecatombes»[19].
Dijo, y con sus oscuras cejas asintió el Cronión:
sus cabellos perfumados de ambrosía se mecieron

[16] Nisa es el lugar donde creció Dioniso según los autores griegos, que con todo vacilan a la hora de identificar el sitio (Tracia, Etiopía, Libia, Arabia...). Nisa vuelve a aparecer como patria de Dioniso en *H. Hom.* XXVI 5; también lo hace en *h.Cer.* 17, donde es la llanura de la que es raptada Perséfone.

[17] El sentido de la palabra griega *méropes* es incierto: en época clásica era ya desconocido. Si aceptáramos la etimología propuesta por los gramáticos de la Antigüedad, deberíamos traducirla como «de voz articulada».

[18] Fragmento conservado gracias a Ateneo (653 b); aunque ignoramos su contexto, puede ponerse en relación con *H. Hom.* VII 38-40.

[19] «Ella» (v. 1) es Sémele, la madre de Dioniso. El v. 2 alude al mito del tercer nacimiento de Dioniso, tras ser despedazado por los Titanes (cfr. Nota Previa). Las fiestas trienales del v. 2 son fiestas dedicadas a Dioniso que se celebraban en años alternos, y por tanto, según el cómputo inclusivo griego, cada tres años (cfr. Càssola 1975, 464-5).

en la inmortal cabeza del soberano, y al elevado Olimpo hizo temblar[20]. 6
Sé propicio, Irafiota, que a las mujeres enloqueces; a ti los aedos 8
cantamos al principio y al final, y de ninguna forma es posible
de ti olvidándose recordar el sagrado canto. 10
Salud así también a ti, Dioniso Irafiota,
junto a tu madre Sémele, a la que llaman Tione[21].

Fragmento dudoso (fr. C West)[22]

...

«¿Quién, querida, podrá desatarte? Un cepo, que dolor causa, 6
por todas partes rodea tu cuerpo; mas éste, a su aire,
sin atender a mandato ni a súplicas,
su designio inalterable rumia en su ánimo.
¡Un hijo cruel, hermana, diste a luz! ... 10
habilidoso, aun siendo cojo ...

...

Su ánimo de acero veamos si algo ablanda, 17
que para tus cuitas cuentas con dos campeones,
nuestros hijos de cuerdos pensamientos: está Ares,
que su veloz lanza alzó (guerrero de bovino escudo)[23] 20

...

Está también Dioniso ... 22
Mas conmigo la guerra no entable: que por mis rayos
saldrá vapuleado de manera desmedida».

---

[20] El verso 7 («Tras hablar así asintió con su cabeza el industrioso Zeus») es considerado como versión alternativa de vv. 4-6 (cfr. n. a fr. 1, v. 4).

[21] Tione es, según algunos autores, el nombre que recibió Sémele tras su divinización.

[22] Sobre la pertenencia al *h.Bac.* de este fragmento, cfr. Nota Previa. El fragmento parece ser un parlamento que Zeus le dirige a Hera; hay referencias a Hefesto, el autor del engaño, en los vv. 7-11, 17, 23-4.

[23] Si la reconstrucción de West es correcta, el verso se cierra con una fórmula aplicada a Ares en *Il.* (cfr., p. ej., V 289).

HIMNO II

A DEMÉTER

1. Deméter y Perséfone[1]

Deméter y Perséfone, las dos protagonistas del segundo *Himno Homérico,* forman, en cuanto madre e hija, un par inseparable. Por ello a los atenienses les bastaba, si querían referirse a ellas, hablar de «las dos diosas». El nombre de Deméter presenta una etimología incierta. Históricamente (ya en la Antigüedad) se ha interpretado que Deméter significa «Madre Tierra»; otra opinión que también se atestigua en Grecia entiende que el nombre de la diosa quiere decir «Madre del Grano»[2]. En un caso u otro, resulta transparente la interpretación del segundo término del compuesto (*-meter,* «madre»): en el panteón griego, a Deméter le corresponde el puesto de la diosa del amor materno[3]; en función de ello entra en oposición con las otras diosas griegas del amor, Afrodita y Hera[4]. Nótese que, si el segundo término del nombre de Deméter hace alusión a su carácter materno, el primero parece resaltar su carácter agrario («Madre *Tierra*», «Madre *del Grano*»). Ésta debe de ser la razón de que Deméter sea una

---

[1] Una exposición básica sobre el mito de las dos diosas en Grimal (1981, 131-2). Más a fondo sobre Deméter y Perséfone en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955[2], 456-81); Burkert (1985, 159-61); Muth (1998[2], 109-12). Sobre iconografía, cfr. Beschi (1988); Güntner (1997). En relación con los paralelos orientales del mito, cfr. Bernabé (1978, 58-60). Recuérdese que Deméter y Perséfone recibieron en Roma, respectivamente, los nombres de Ceres y Proserpina.

[2] Cfr. Burkert (1985, 159); Muth (1998[2], 110, n. 255).

[3] Un puesto que, habitualmente, queda sin rellenar en el sistema del mito; cfr. Burkert (1985, 161). Foley (1994, 118-37) presenta un estudio de la relación madre-hija en el *Himno a Deméter.*

[4] Cfr. Notas Previas a *h.Ven.* y *H. Hom.* XII.

figura secundaria en la mitología aristocrática de Homero[5]; en cambio, a la diosa le corresponde lugar muy destacado en la religiosidad popular griega, que la adoró en cuanto diosa de la fertilidad; su nombre figura habitualmente en el canon de los doce olímpicos.

Según Hesíodo (*Teog.* 453-458), Deméter es hija de Crono y Rea; por tanto pertenece a la segunda generación de dioses, los que derrocaron a su padre Crono y elevaron al poder a Zeus. La diosa Deméter mantuvo relaciones con dos de sus hermanos. Uno de ellos es Zeus, padre de Perséfone, según expone Hesíodo (*Teog.* 912-914). Un mito atestiguado en Arcadia cuenta que Deméter también mantuvo relaciones en Telfusa con su hermano Posidón, quien se le unió bajo apariencia de caballo para engendrar a Arión, montura de Adrasto en la expedición de los Siete contra Tebas (cfr. *Tebaida,* fr. 8 Bernabé). De la biografía mítica de Deméter se cuentan pocos episodios: uno es el referido al nacimiento de Arión que acaba de ser mencionado. Según el testimonio de Homero (*Od.* V 125-128), Deméter también se unió con Yasión; pero Zeus, indignado porque una diosa mantuviera relaciones con un mortal, lo aniquiló; la unión de Yasión con Deméter produjo su fruto, pues de la diosa nació Pluto, «Riqueza» (cfr. Hesíodo, *Teog.* 969-971), figura a la que se alude en el *Himno a Deméter* (v. 489).

El mito central protagonizado por Deméter es el del rapto de Perséfone. La versión que encontramos en este texto dice que otro hermano de su madre, Hades (Plutón), raptó a la joven porque deseaba casarse con ella. Durante nueve días, la madre se esforzó en vano por encontrarla. Cuando Deméter averigua gracias al Sol que Hades ha raptado a su hija, abandona el puesto que le corresponde entre los inmortales y se traslada junto a los hombres. En este punto el mito protagonizado por Deméter, Perséfone y Plutón se convierte en una etiología o justificación mítica de los Misterios de Eleusis. La diosa llegó a esa localidad con aspecto de anciana, se encargó

[5] En la *Ilíada* (XIV 326) Zeus alude a la pasión que concibió una vez por ella. En la *Odisea* (V 125-8) se narra la historia de Deméter y Yasión, sobre la cual cfr. *infra.*

de criar al pequeño Demofoonte (hijo del rey del lugar) e intentó convertirlo en inmortal; al fracasar en ello por culpa de una indiscreción de la madre del niño, reveló su identidad y exigió que se construyera en Eleusis un templo en su honor. El hecho de que Deméter abandone sus funciones (el cuidado de la tierra) desata entre los mortales una hambruna y empuja a los dioses a promover un acuerdo entre ella y Plutón. Pero Hades, que parece acceder a la voluntad de Zeus, no deja marchar de sus dominios a Perséfone sin darle antes a comer un grano de granada; esta fruta, por motivos que serán discutidos más adelante (cfr. *infra)*, vincula para siempre a la muchacha con el mundo de los muertos. Para complacer, en la medida de lo posible, a Deméter y Plutón, se llega al acuerdo de que Perséfone habrá de pasar cuatro meses en el Hades al lado de su esposo y los ocho restantes con su madre en el Olimpo. El mito fue interpretado en clave alegórica desde la Antigüedad, en la que se entendió que el tiempo que Perséfone pasa junto a Plutón equivale al invierno, tiempo de muerte aparente de la naturaleza, mientras que su regreso al mundo de los vivos coincide con la llegada de la primavera: así lo indica, por otro lado, el propio *Himno a Deméter* (401-403)[6].

El esquema general que acabamos de presentar, el más habitual, es el que recoge el *Himno a Deméter.* Pero hay versiones alternativas. Dejando a un lado las más elaboradas literariamente (p. ej., Ovidio: cfr. *infra)*, destacan las versiones locales, abundantes en la medida en que Deméter gozaba de gran popularidad entre los griegos. Estas versiones locales presentan variantes de detalle que pueden afectar a la interpretación global del mito. En concreto, la versión ática confiere un papel especial a otro hijo de Céleo, Triptólemo, quien se documenta desde finales del siglo VI a.C. en la iconografía; en esta versión Triptólemo aparece extendiendo por el mundo la agricultura,

---

[6] F. Cornford, a quien sigue Nilsson (1955², 472-4), interpretó que, en origen, el sentido del mito era el inverso: los meses que Perséfone pasa bajo tierra no son los que podríamos llamar de invierno sino los del verano, los que van desde la siega (a principios de la estación) hasta la nueva siembra. Existen buenos argumentos a favor de esta hipótesis. En castellano, cfr. la síntesis de la misma en Bernabé (1978, 60-1).

entendida como don que Deméter concede a los humanos[7]; de esta versión se hace eco, por ejemplo, el Pseudo-Apolodoro (I 5, 2).

A manera de síntesis podemos decir que, para el imaginario griego, Deméter era la Tierra[8] maternal («Madre Tierra»), fecunda y productora de fecundidad («Madre del Grano»). Ella y su hija presentan rasgos que las distinguen de las divinidades olímpicas y las asemejan a las divinidades ctónicas o de la tierra. Pero la vinculación con el mundo de la muerte (habitual en las divinidades de este tipo) sólo es obvia en el caso de Perséfone. Ésta es un personaje ambivalente por cuanto reúne aspectos vitalistas y de ultratumba: Perséfone es una joven en edad núbil, pero Perséfone es también reina de los muertos. Si la etimología del nombre de Deméter es incierta (cfr. *supra*), parece tanto más desesperado etimologizar el nombre de su hija. Únicamente resulta evidente el apelativo que recibe en cuanto Core, «Muchacha»: apelativo que, obviamente, sólo hace referencia a una de las dos caras de la diosa.

Los rituales y fiestas celebrados en honor de Deméter y su hija eran abundantes. Del conjunto se deben destacar las Tesmoforias, una fiesta de mujeres, prohibida a los hombres, en la que se propiciaba la fecundidad de los campos y la fertilidad femenina[9]. Durante su celebración Deméter era invocada como *Thesmophóros*, «la legisladora» (cfr. Diodoro V 5, 2), denominación que se extendía a Perséfone. Las Tesmoforias se celebraban a lo largo de varios días: diez, por ejemplo, en Siracusa. En Atenas la fiesta duraba tres, del 11 al 13 de Pianopsión, el mes de la siembra, que se corresponde con el final de octubre y el principio de noviembre. En el primer día *(ánodos)* las mujeres subían al llamado Tesmoforio, al pie de la Acrópolis; allí levantaban cabañas en las que pasarían el tiempo que

[7] Cfr. Schwarz (1997). En el *h.Cer.*, Triptólemo no es un hijo de Céleo sino otro de los caudillos de Eleusis (cfr. vv. 153, 474, [477]).

[8] En un sentido cosmogónico, quien representa a la Tierra en el panteón griego es Gea (cfr. *H. Hom.* XXX). Sobre los puntos de contacto entre Deméter y Gea («Tierra»), cfr. Graf (1997c, 421-2).

[9] Sobre las Tesmoforias cfr. Parker (2002).

duraba la fiesta. El segundo día *(nesteía)* era una jornada de ayuno, evocación del que guardó Deméter tras la desaparición de Perséfone. Al fin, en el tercer día se invocaba a Deméter como *Kalligéneia* «diosa del buen parto»; la epíclesis alude a la función social del rito, garantizar la pervivencia de la ciudad gracias a la continuidad de los nacimientos.

Pese a toda la importancia que tuvieron las Tesmoforias en Grecia, el ritual más destacado de Deméter eran los Misterios que se celebraron en su honor durante más de diez siglos en Eleusis[10]. El *Himno a Deméter* incluye en la porción central de su sección mítica un relato sobre la institución de estos Misterios; al decir de la mayoría de los críticos (cfr., p. ej., West 2003, 8), diversos lugares del texto reflejan distintos momentos del ritual, para el que al parecer se propone una justificación mítica[11].

Los cultos mistéricos de los griegos daban respuesta a las incógnitas sobre el Más Allá para las que la religión de la *pólis* no ofrecía soluciones. El Misterio prometía una existencia más favorable en la vida de ultratumba (cfr. *h.Cer.* 480-482), no especialmente apetecible según la imagen que de ella nos da, por ejemplo, la *Odisea* homérica (XI 488-491). Para alcanzar la beatitud *post mortem* sólo se requería observar el rito y practicar una cierta ascesis. En cambio (y ello sorprende a nuestra mentalidad), no se les exigía a los iniciados ningún tipo de rectitud moral permanente. Los ritos mistéricos poseían carácter secreto. Pero, dicho esto, hay que aclarar que no se trataba de celebraciones clandestinas. El aspecto secreto de los Misterios radica en el hecho de que las verdades reveladas en ellos no se debían divulgar, según anticipa el texto que ahora presentamos (vv. 478-479). Por otro lado, los cultos mistéricos, además de no ser clandestinos, tampoco poseían ca-

---

10 Sobre los Misterios de Grecia en general, cfr. Burkert (1985, 276-304; 1991²); Muth (1998², 151-4). Sobre el caso concreto de Deméter y Eleusis, cfr. Burkert (1985, 285-90); Sfameni Gasparro (1986); Lohmann (1997). Sobre iconografía, cfr. Clinton (1992).

11 Es crítica con esta forma de aproximación al *Himno* Clay (1989, 204), quien subraya el peligro de reducir el texto a una especie de puzzle que debe ser resuelto.

rácter reservado; lo cierto es que prácticamente todos los atenienses debían de estar iniciados en Eleusis, en cuyo ritual eran admitidos no sólo los ciudadanos sino también las mujeres, los esclavos y los extranjeros. Cultos mistéricos se celebraban en honor de distintas divinidades en la Antigüedad grecorromana. Pero los Misterios por excelencia en Grecia eran los de Eleusis. Nuestra fuente más antigua sobre estas celebraciones es el *Himno a Deméter*. Pese al detalle con que refiere el mito sobre la fundación de los Misterios, el *Himno* nos deja en la duda sobre muchas cuestiones. Nótese que el pacto de silencio al que se comprometían los iniciados fue respetado de manera constante, y que ello dificulta el conocimiento de lo que sucedía realmente en el santuario de Eleusis. Si podemos formarnos alguna idea de lo que representó para los griegos este centro de su religiosidad es gracias a la arqueología, las alusiones de algunos escritos, el testimonio de los cristianos (Clemente de Alejandría) y, en buena medida, el propio *Himno a Deméter*.

A través de la combinación de las distintas fuentes sabemos quiénes eran los personajes que intervenían en el ritual: el hierofante («el que muestra lo sagrado»), quien debía pertenecer a la familia de los Eumólpidas[12], el daduco («portador de la antorcha»), el *hierokéryx* («heraldo sagrado») y una sacerdotisa de Deméter. El hierofante debía seleccionar en Atenas a los candidatos e indicar quiénes podían participar en la iniciación y quiénes no. Sabemos también (cfr. Clinton 2003) de la existencia de dos grados entre los iniciados; el primero era el de los *mýstai*, que tras la iniciación se convertían en *epoptaí* («los que han visto»).

Los Misterios se desarrollaban en el mes de Boedromión (finales de septiembre y principios de octubre). Comenzaban con la procesión que, el día 19, recorría los treinta kilómetros que dista Eleusis de Atenas. Antes (el día 14) se habían trasladado de Eleusis a Atenas (al Eleusinio) los «objetos sagrados» que debían participar en la procesión; no sabemos a ciencia cierta en qué consistían estos objetos. El día 16 los *mýstai* acu-

[12] Al héroe epónimo de esta familia, Eumolpo, se alude en el *h.Cer.* 154, 475.

dían también a Falero para cumplir con un rito de purificación y bañarse en el mar. En la procesión del día 19 los iniciados ejecutaban una danza extática e invocaban a Yaco (cfr. Heródoto VIII 65). Al llegar al límite entre Atenas y Eleusis se realizaba el *gephyrismós;* en el curso de este «paso del puente» se producía un intercambio de pullas (la *aischrología)* que quizá evocaba el papel asignado a Yambe en el mito (cfr. *h.Cer.* 195-205). Los *mýstai* debían guardar ayuno en tanto que llegaban a Eleusis; allí lo rompían bebiendo el ciceón, sobre cuya invención habla también el *Himno a Deméter* (206-211); el ciceón, una bebida de carácter marcadamente rural[13], indica el origen agrario de las celebraciones.

Del 20 al 23 de Boedromión se celebraba la parte central del Misterio. Nuestra información sobre ella es especialmente fragmentaria. Sabemos que el rito de iniciación tenía lugar en el *telestérion,* un edificio singular dentro de la religión griega dado que en ella los edificios sagrados son moradas del dios y no tienen por función, como en este caso, acoger a los participantes en el rito. Al *telestérion* no podían entrar quienes no pertenecían a las categorías de *mýstai* o de *epoptaí.* En cambio, a éstos (los iniciados) les estaban reservadas experiencias a las que nuestras fuentes sólo aluden de forma imprecisa y, según nuestra percepción, enigmática. No sabemos, por ejemplo, a qué acciones cultuales se refieren tres expresiones que aparecen en los textos: *tà drómena* («lo que se hace»), *tà legómena* («lo que se dice») y *tà deiknýmena* («lo que se muestra»). También resulta enigmático el *sýnthema,* la «contraseña» que transmite Clemente de Alejandría *(Protréptico* II 21, 2): «Ayuné, bebí el ciceón, tomé de la cesta, tras haberlo probado lo devolví al canasto y del canasto a la cesta.» Sí sabemos que la cesta era el símbolo cultual más importante de Eleusis; pero desconocemos lo que contenía, porque el *sýnthema* es ambiguo cuando se refiere a ella. No cabe descartar que el contenido de esa cesta aludiera al plano agrario del rito y consistiera simplemente (cfr. Burkert 1985, 459, n. 10) en los elementos necesarios para preparar el ciceón. En el *telestérion* el inicia-

[13] Cfr., p. ej., Aristófanes, *Paz* 712, 1169; Teofrasto, *Caracteres* IV 2-3.

do debía, ante todo, «experimentar», según indica Aristóteles (fr. 15 Rose). Pero ignoramos en qué consistían esas experiencias. Se ha supuesto que debían provocar anticipadamente en el iniciado el terror de la muerte, y después la bienaventuranza del regreso a la vida; esa bienaventuranza se simbolizaba quizá en el hecho de que el *mýstes* «veía» de alguna forma una epifanía de Perséfone, quien también volvió del Más Allá a este mundo. Hay además indicios de que en los Misterios se anunciaba el nacimiento de un «niño divino»[14]; y de que el hierofante exponía una espiga de trigo, acción ritual que quizá recordaba la unión entre vida y muerte, unión simbolizada en la espiga cortada que producirá nueva vida.

En Eleusis no se les prometía a los iniciados la inmortalidad pero sí un destino de ultratumba más esperanzador. Como resultado de una larga evolución, el culto de Eleusis combinó los ritos de paso e iniciación con el festival agrario y las creencias sobre el destino del hombre tras la muerte. Lo que en principio debía de hacer referencia al ciclo de la naturaleza acabó extendiéndose al ciclo de la vida humana, a la que (según sucede en la naturaleza) también se le prometía un nuevo renacer. Los Misterios, que en origen ofrecían, con la fortuna de las buenas cosechas, la prosperidad material (cfr. *h.Cer.* 486-489), acaban asegurando también al hombre un cierto éxito en el Más Allá, éxito que sólo dependerá de la observancia del rito (*ibíd.* 480-482) que la madre de Perséfone fundó en la ciudad de Eleusis.

2. El «Himno Homérico» II (A Deméter)

La fecha más probable de composición del *Himno a Deméter* es la segunda mitad del siglo VII a.C. Así lo hemos indicado en la Introducción, sobre la base del análisis de Janko (1982, 181-183). Allen-Halliday-Sikes (1936, 112-114) ya habían formulado la misma hipótesis al observar que, en el texto, se describe Eleusis como independiente de Atenas, situa-

[14] Cfr. Hipólito, *Refutatio omnium haeresium* V 8, 39.

ción que históricamente se dio con anterioridad al siglo VI a.C.; el poema también había sido datado en la misma cronología en atención a que en él no parece mencionarse el *telestérion* (Noack 1927, 45 ss.). Por nuestra parte, si defendemos la idea de que nuestro texto se compuso en la segunda mitad del siglo VII a.C. lo hacemos en función de los argumentos de estadística lingüística propuestos por Janko, no en función de los dos argumentos que acaban de ser mencionados y que se basan en arcaísmos o son argumentos *ex silentio*.

No sabemos a ciencia cierta cuál es la procedencia de este texto, cuyas relaciones con Eleusis pueden no ser tan estrechas como parece a primera vista. Es evidente que el autor conoce los Misterios y que pretende encontrar para ellos un fundamento en el mito. Ahora bien, en los últimos años ha sido muy discutido que el poema posea carácter local. De un lado, buena parte de la crítica ha entendido que el *Himno a Deméter* viene a ser una especie de historia sagrada del santuario de Eleusis; Richardson (1974, 5-12), por ejemplo, acepta incluso que el texto pudo ser utilizado en la liturgia de aquel lugar. Otros han defendido, en cambio, que el autor del poema debía de ser una persona ajena a Eleusis[15]. De hecho, la religiosidad del *Himno,* con su reconocimiento de la primacía de Zeus, parece poseer el mismo carácter panhelénico, libre de localismos, que Clay (1989) identifica en todos los *Himnos Homéricos* largos.

Cuando leemos este texto, incluso si creemos reconocer su compromiso localista con Eleusis, debemos ser conscientes de que no nos encontramos ante un mito en estado puro ni ante un texto al que se ciñera escrupulosamente el rito representado cada año. Lo que conservamos es una versión literaria de ese mito y ese ritual. El tema de este himno largo mítico es, desde luego, el mito de las dos diosas, con el añadido que trata sobre la institución del culto de Eleusis. Pero que esta materia ha sufrido una reelaboración literaria es palmario. En el caso del *Himno a Deméter* vale lo dicho en la Introducción para el conjunto de los *Himnos Homéricos:* nos

[15] Cfr. Càssola (1975, 34); Clinton (1986); Foley (1994, 169-75).

hallamos ante textos literarios y, en el caso de al menos los himnos largos, ante un tipo literario caracterizado por presentar una serie de rasgos genéricos. En esta Nota no podrán ser analizados pormenorizadamente esos rasgos del texto. En su lugar plantearemos algunas consideraciones sobre la estructura del poema y sobre un aspecto concreto de la narración; comentaremos la función especulativa del mito en la versión de este *Himno* y propondremos algunas observaciones sobre la granada que emplea Hades para retener a Perséfone.

El *Himno a Deméter* posee la estructura característica de los *Himnos Homéricos* míticos: una introducción breve (tan sólo dos versos, 1-2), una sección media narrativa (la más extensa del corpus después de la del *Himno a Hermes:* 2-489) y una conclusión (490-495) en la que el saludo característico («salud», o «sé propicio») es sustituido por la invocación en vocativo a las dos diosas, invocación a la que sigue una pequeña petición («a cambio de mi canto riqueza que el ánimo agrade concededme») y la referencia a otro canto (cfr. n. a v. 495). A manera de síntesis puede proponerse la siguiente estructura tripartita para el *Himno a Deméter*[16]:

I. Introducción: vv. 1-2.
II. Sección media: vv. 2-489.
   1. Rapto y búsqueda de Perséfone: vv. 2-89.
      El rapto: vv. 2-39.
      La búsqueda: vv. 40-89.
   2. Deméter en Eleusis; la casa de Céleo: vv. 90-304.
      Irritación de Deméter con los dioses: vv. 90-97.
      Encuentro de Deméter con las hijas de Céleo: vv. 98-168.
      Deméter llega a casa de Céleo: vv. 169-211.
      Deméter cría a Demofoonte: vv. 212-254.
      Intromisión de Metanira y condena de Deméter a los mortales: vv. 255-291.
      Construcción del templo en Eleusis: vv. 292-304.

[16] Cfr. la estructura, mucho más detallada, que propone Bernabé (1978, 47-52).

3. La carestía y el regreso de Perséfone: vv. 305-489.
   La hambruna; intentos de conciliación de Zeus ante Deméter y Hades: vv. 305-345.
   Hades parece someterse; el grano de granada: vv. 346-374.
   Reencuentro de Deméter y Perséfone; la nueva situación de Perséfone: vv. 375-433.
   Reunión de Deméter y Perséfone con Hécate y Rea: vv. 434-470.
   Vuelta de la vegetación e institución de los Misterios; regreso al Olimpo: vv. 471-489.

III. Conclusión: vv. 490-495.
   Prolongación hasta el presente: vv. 490-491.
   Saludo (en vocativo): vv. 492-493.
   Petición: v. 494.
   Referencia a otro canto: v. 495.

Una cuestión que sorprende al leer el *Himno* es que no resulta evidente por qué motivo desencadena Deméter la hambruna que amenaza la supervivencia de los hombres. Parece que la causa del desinterés de Deméter por las cosechas debe de ser la ausencia de su hija, pues de hecho la normalidad no retorna hasta que Perséfone vuelve a su lado; pero por otro lado desconcierta que, pese a su indignación, la diosa tarde más de doscientos versos en desatar la carestía. Podría pensarse también que Deméter la provoca ofendida por los acontecimientos de la casa de Céleo, por la intrusión de Metanira que ha frustrado el intento de volver inmortal a Demofoonte. Es cierto que la narración del *Himno,* tal y como nosotros lo conocemos, parece dar un salto lógico; históricamente se ha explicado la falla de la lógica interna del relato por la intercalación de una narración alternativa, el episodio de Demofoonte, que se aparta del mito de las dos diosas para explicar la institución de los Misterios de Eleusis[17]. Es cierto que la lógica interna del *Himno a Deméter* parece ganar si se suprime ese episodio, y que otras versiones de la historia[18] efectivamente lo suprimen.

---

[17] Cfr. Càssola (1975, 34); Bernabé (1978, 57-8).

[18] Cfr. Ovidio, *Met.* V 341-661. Cfr. también Cicerón, *Verrinas* IV 48, 106-7.

Càssola (1975, 34) piensa que la combinación poco experta de los dos mitos (el rapto de Perséfone y su retorno, la estancia de Deméter en Eleusis y la inauguración de los Misterios) delata la intervención de un poeta ajeno a Eleusis que intentó acumular en el *Himno* todo lo que sabía sobre el mito y el ritual. Las anomalías que el lector descubre en el texto son por tanto, para una buena parte de la crítica, auténticos defectos imputables al proceso de composición o a una técnica narrativa deficiente.

Estimamos que la opinión según la cual el episodio de Demofoonte es un cuerpo extraño en el conjunto del texto puede pecar de excesiva. Ha de observarse, para empezar, que el episodio se halla suficientemente motivado por todo lo que ha acontecido antes: la pérdida de confianza de Deméter en los demás dioses produce su abandono de la sociedad divina, y la falta de Perséfone, «la Muchacha», le hace buscar en Demofoonte el sucedáneo de un nuevo hijo, un hijo al que intentará convertir (sin lograrlo) en inmortal. La segunda frustración de Deméter actúa entonces por acumulación: no es que la dejación de funciones esté provocada por el rapto de Perséfone o por el fracaso a la hora de volver inmortal a Demofoonte; la pérdida de la hija consanguínea y la del hijo adoptivo provocan por vía doble (divina y humana) que Deméter se recluya en su templo y se desentienda de los campos[19].

Importa indicar que, en algunas versiones, la función especulativa del mito consiste en explicar el origen de la agricultura (p. ej., Pseudo-Apolodoro I 5, 2). Pero éste no es el caso en la versión literaria concreta que estamos presentando, el *Himno Homérico*. En éste la agricultura existía de antes (cfr. vv. 450-451); la cólera de Deméter la hace desaparecer pero, de la misma forma, regresará a la tierra cuando la diosa deponga su enojo, según indican los versos 453-456 del *Himno*. La función especulativa del mito en la versión del *Himno a Deméter* es, en nuestra opinión, otra: el texto encierra la expli-

[19] Es distinta la interpretación de Clay; el núcleo de la misma puede leerse en Clay (1989, 247).

cación de las estaciones. Según se dice en un pasaje del himno (vv. 401 ss.), el momento en que Perséfone volverá junto a su madre será la primavera. Es decir, el ciclo anual de Perséfone se convierte en explicación del ciclo anual de la tierra. La Muchacha debe permanecer bajo tierra, junto a Hades, un tercio del año, durante lo que desde nuestra perspectiva es un estado de muerte, al menos aparente: así también la tierra se halla en estado de muerte aparente en otoño e invierno (cuatro meses, según el cómputo del himno)[20] para renacer con la llegada de la primavera. Pese a lo que a veces se ha dicho (Clay 1989, 255), no habla en contra de esta hipótesis el que a Deméter se le aplique el apelativo *horephóros*, «que trae las estaciones» (vv. 54, 192, 492), antes de que se haya establecido el acuerdo con Hades que conlleva el establecimiento del ciclo estacional; entendemos que ese epíteto es anticipatorio, al igual que lo es «rica en incienso» aplicado a Eleusis en v. 97, cuando Eleusis no es aún sede del santuario de Deméter.

En la primera sección de esta Nota Previa señalábamos que Perséfone, al aceptar la granada que le ofrece Hades, queda ligada por siempre a su mundo. El porqué de esta ligazón no resulta evidente. A este respecto debemos comentar, ante todo, que los iniciados en los misterios de Eleusis tenían prohibido comer granada; lo mismo sucedía, por cierto, en otros rituales de Deméter, como por ejemplo en las Tesmoforias de Atenas (cfr. Clemente de Alejandría, *Protréptico* II 19, 3). El tabú al que están sometidos los iniciados encuentra su explicación, por tanto, en esta secuencia del mito. Podemos preguntarnos si habría variado algo el desarrollo de la historia el que lo que ofrece Hades a la joven hubiera sido otro alimento: posiblemente no; aunque lo cierto es que las connotaciones de la granada la hacen especialmente idónea para cumplir la función que desempeña en este mito. Intentaremos explicar estas afirmaciones.

Habría cambiado poco en la historia que Hades le hubiese ofrecido otro alimento a Perséfone porque lo que parece presente en este pasaje del mito es la creencia (no necesariamen-

---

[20] Evidentemente, este cómputo no coincide con el nuestro; cfr. Richardson (1974, 284) y lo que comenta Clay (1989, 255-6).

te universal, pero tampoco exclusiva de los griegos) de que comer junto a los muertos vincula al mundo de éstos (cfr. Frazer 1921, I 39-41). Esta creencia aparece, de forma atemperada, en la *Odisea,* donde se narra cómo comer o beber ciertas cosas puede atar a un lugar e impedir el regreso al hogar: así sucede en el episodio de los lotófagos (IX 90-97) o en la isla de Circe (X 235-240). Por otro lado, también es indiferente que lo que come Perséfone sea una granada si pensamos que lo que simboliza su acción es en realidad el matrimonio con Hades: al aceptar la granada, Perséfone rompe su ayuno, y esta acción no está exenta de consecuencias, pues parece equipararla a la novia griega que, cuando acepta la comida en casa del novio, acepta también su tránsito a una vida nueva, la vida de la mujer casada (cfr. Foley 1994, 108). Pero, por otro lado, tanto si la fruta vincula a la joven con el mundo de los muertos como si la vincula específicamente con Hades, su nuevo esposo, la granada es el alimento idóneo para cumplir las dos funciones en virtud del juego de asociaciones que entrañaba dentro del imaginario griego (cfr. Richardson 1974, 276). Por el color de su jugo, la granada evoca la sangre y, por ende, la muerte; sólo que, al tiempo, la granada era también, para los griegos, símbolo de fecundidad por la abundancia de sus pepitas: se trata, por tanto, de un alimento nupcial idóneo. En este momento, cuando estamos hablando del doble valor de la granada, parece oportuno recordar una vez más el doble sentido que poseen los Misterios de Eleusis. Su ritual promete, por una parte, la prosperidad en esta vida. Al tiempo, los Misterios prometen la bienaventuranza en el Más Allá. Prosperidad en esta vida y bienaventuranza posterior parecen estar simbolizadas en la granada, modelo de fecundidad y de muerte: de una muerte que, gracias al potencial de la semilla, no excluye la fecundidad futura.

Hay todavía otras muchas cuestiones que podrían tratarse en esta Nota Previa al *Himno a Deméter.* Aquí nos limitaremos a hacer un breve comentario sobre una reelaboración posterior del tema[21]. Ovidio compuso dos tratamientos del mito,

---

[21] El asunto de la posteridad del tema está tratado con detalle en Richardson (1974, 68-73) y Foley (1994, 151-69).

incluidos en los *Fastos* (IV 393-620) y las *Metamorfosis* (V 341-661). La bibliografía ha discutido la existencia de hipotextos helenísticos sobre cuya base trabajaba el poeta romano (cfr. Malten 1910; Herter 1941). Pero lo interesante es que, en opinión de otros críticos (Hinds 1987), no puede descartarse que el modelo directo de Ovidio haya sido nuestro *Himno a Deméter,* tanto para los *Fastos* como para las *Metamorfosis*. La cuestión posee interés para nosotros por cuanto implica el conocimiento de nuestro texto en la época imperial romana.

Como ya se adelantó en la Introducción, el *Himno a Deméter* presenta una historia textual distinta de la de los otros *Himnos Homéricos* por habernos sido transmitido a través de un único manuscrito que no se divulgó hasta finales del siglo XVIII[22]. Este único códice es el *Leidensis* BPG 33 H, antes llamado *Mosquensis,* un manuscrito que debió de escribirse en Italia a principios del siglo XV. Parece que el códice llegó de Italia a Rusia en el siglo XVII. Christian Friedrich Matthaei descubrió este códice en 1778 en Moscú, desde donde lo trasladó a Leiden, ciudad en la que D. Ruhnken publicó en 1782 la primera edición del *Himno a Deméter* (D. Ruhnken, *Homeri Hymnus in Cererem nunc primum editus a...,* Leiden, 1782)[23]. El códice contiene una porción amplia del texto de la *Ilíada* (de VIII 435 a XIII 134), más el texto de una buena parte de los *Himnos Homéricos* (desde I fr. 3, 1, hasta XVIII 4). El lector del *Himno a Deméter* descubrirá que, en la parte final del texto, faltan porciones que habitualmente se suplen con las conjeturas de los editores (Goodwin 1893) y que aquí imprimimos entre corchetes. En una época indeterminada debió de dañarse el folio 35 del manuscrito; por ello nuestro texto se estropeó en los versos 387-401 y 462-470.

En la Introducción al conjunto del corpus ya nos hemos referido a las ediciones más destacadas de los *Himnos Homéricos.* Conviene que hablemos ahora de algunas ediciones específicas del *Himno a Deméter.* Es obligado referirnos en este

---

22 Recordamos también que es peculiar el hecho de que conservemos dos papiros con texto del *Himno a Deméter* (cfr. Introducción).

23 Para más detalles sobre los avatares del códice, cfr. Allen-Halliday-Sikes (1936, XVIII); Càssola (1975, 597-8).

punto a Richardson (1974) por cuanto éste es el mejor comentario del *Himno* del que disponemos; de hecho, de los comentarios a *Himnos* particulares publicados en el siglo XX éste es el que más destaca; la huella de Richardson en nuestras notas es más que evidente. Foley (1994) presenta también el texto original, traducción inglesa y un comentario más breve que el de Richardson; lo más singular de esta obra de no tan lejana publicación es el enfoque feminista con que aborda el estudio del *Himno*, aspecto que se hace especialmente evidente en los ensayos (de la propia editora y de otros) que acompañan al volumen. Torres (2001) pretende poner a disposición de los universitarios de lengua castellana un texto griego acompañado de traducción yuxtalineal. La edición del original griego incluida en ese volumen es la que se traduce en este libro[24]. En la lista siguiente recogemos los lugares en que nuestro texto (Torres 2001) diverge del de Càssola (1975), texto base para la traducción de los *Himnos* III-XXXIII; todas las variantes que enumeramos ahora poseen relevancia para la traducción[25]:

	Torres	Càssola
v. 13	κωδείας	κηώδει
v. 23	ἐλαῖαι	Ἔλειαι
v. 118	ἔφαθ'	ἔφαν
v. 144	διαθρήσαιμι	διδασκήσαιμι
v. 223	δοίην	δοίη
v. 228	ὑποταμνόν	ὑποτάμνων

[24] La traducción que publica ahora Cátedra es una traducción nueva del texto griego, distinta, por tanto, de la editada por EUNSA en 2001 en Pamplona.

[25] La justificación del texto escogido puede encontrarse en el comentario de Torres (2001).

HIMNO II

A DEMÉTER

A Deméter de hermosa cabellera, venerable diosa,
comienzo a cantar[26],
a ella y a su hija de delicados tobillos, a quien Aidoneo[27]
raptó (lo concedió Zeus de grave tronar, que de lejos ve)
cuando, apartada de Deméter, la de dorado acero[28], ufana
de sus frutos,
jugaba con las hijas de Océano, de pronunciado seno,
en el prado mullido recogiendo flores[29]:

---

[26] Los vv. 1-2 (hasta el relativo) constituyen la introducción del himno; en ellos se presenta a las dos diosas protagonistas, y al final del v. 2 (tras el relativo) aparece el nombre del tercer vértice de este triángulo amoroso, Hades («Aidoneo»).

[27] «Aidoneo» (v. 2) es un nombre alternativo de Hades/Plutón, hermano de Zeus y Deméter e hijo (como ellos) de Crono y Rea. Al ser Perséfone hija de Zeus y Deméter, Hades es su tío (cfr. v. 31).

[28] «De dorado acero» es una traducción voluntariamente ambigua. El epíteto *chrysáoros* significa propiamente «de espada de oro». Pero sorprende que la espada sea atributo de una divinidad como Deméter, cuyo campo de acción propio es la agricultura. Por ello, algunos intérpretes del siglo XIX (p. ej., Preller) propusieron que el epíteto debía interpretarse en este lugar como «de dorada hoz».

[29] La narración sumarial con que se abría el *Himno* (vv. 2-5) deja paso a un momento de pausa (vv. 6-15), al objeto de detener la atención del auditorio en un apacible cuadro que pronto llega a su fin de manera brusca. Dado que las flores tenían significados propios en los rituales de Deméter y Perséfone, su mención no es un simple toque colorista. En concreto es importante la referencia al narciso, al que se le dedican siete versos (8-14); su utilización como cebo de la muchacha puede guardar relación con el hecho de que los antiguos le atribuían facultades afrodisíacas.

rosas, azafrán, violetas preciosas, iris, jacinto
y narciso, el que crió como engaño para la muchacha (botón de flor)
la Tierra por voluntad de Zeus, por agradar al huésped de muchos[30].
Era una flor de brillo admirable, un prodigio para todos los que entonces la vieron,
los inmortales dioses y los mortales hombres:
de su raíz cien brotes habían nacido,
y al aroma del capullo[31] rió todo el ancho cielo en lo alto,
toda la tierra y el salado oleaje del mar.
Ella, asombrada, tendió ambas manos
para el hermoso juguete agarrar: mas se abrió la tierra de amplios caminos
en la llanura de Nisa[32], por donde salió el soberano huésped de muchos
con sus caballos inmortales, el hijo de Crono, el de muchos nombres[33].
Tras raptarla, contra su voluntad, en su carro de oro
se la llevaba entre lamentos: gritó alzando la voz,
invocando a su padre el Crónida, excelso y supremo.
Ninguno de los inmortales ni de los mortales hombres

[30] El «huésped de muchos» *(polydéktes)* es Hades. La idea de abundancia y riqueza es consustancial a este dios, quien recibió entre los griegos (al menos a partir del siglo v a.C.) el apelativo de *Ploúton,* «el que posee riqueza». Guardan relación con ello los distintos epítetos de primer elemento *poly-* que se le aplican a Hades en el himno (cfr. *polyónymos,* «el de muchos nombres», en v. 18).

[31] Con el texto de Càssola (1975) la traducción sería «y al fragante aroma...».

[32] Entre los griegos no existía acuerdo sobre el lugar en el que se había producido el rapto de Perséfone: por intereses locales, las distintas versiones lo situaron en Eleusis, Creta o (según la versión más común) en Sicilia. Como vemos, el *h.Cer.* propone como escenario del rapto Nisa, toponónimo de resonancias dionisíacas que ya conocemos por *h.Bac.* fr. 1, v. 9; según indicamos en la nota *ad loc.,* no es fácil identificar el lugar al que se refieren los autores cuando utilizan este nombre. Podemos entender, todo lo más, que en el *h.Cer.* el rapto se produce en los confines del mundo; así parece sugerirlo la presencia en la escena de las hijas de Océano (cfr. v. 5), el río que lo circunda.

[33] «El hijo de Crono» es Hades. A esta denominación equivale «Crónida» o «Cronión», epítetos que en el *h.Cer.* aparecen reservados a Zeus.

oyó su voz, ni los olivos ufanos de sus frutos,
a no ser la hija de Perses de cándidos pensamientos,
Hécate[34] la de brillante velo (quien la oyó desde su cueva),
y Sol[35] soberano, de Hiperión ilustre hijo,
que la oyeron invocar a su padre el Crónida; mas éste, lejos,
apartado de los dioses se sentaba en un templo rico en suplicantes,
aceptando sacrificios propicios de los mortales hombres.
A ella, contra su voluntad, se la llevaba con permiso de Zeus
el hermano de su padre, el soberano de muchos, el huésped de muchos,
con sus caballos inmortales, el hijo de Crono, el de muchos nombres[36].
Y en tanto que la tierra y el cielo estrellado,
el mar de fuertes corrientes, rico en peces, y los rayos del sol,
contemplaba la diosa; mientras aún confiaba ver
a su discreta madre y a las estirpes de los dioses que por siempre existen,
la esperanza animaba su noble interior, aun angustiada[37].

---

[34] Hécate es una divinidad de origen cario; el hecho de que se la presente como hija de Asteria y Perses en *Teog.* (v. 410) indica que en época de Hesíodo su culto estaba ya asentado en Grecia. A partir del Helenismo se tendió a identificar a Hécate con la luna; el *h.Cer.*, al establecer una conexión entre Hécate y el Sol, puede presuponer quizá esa identificación. Sobre Hécate, cfr. lo que dicen los estudios de religión griega de Burkert (1985, 171) y Muth (1998², 127); cfr. también Johnston (1998).

[35] Helios (el Sol), es el protagonista del *H. Hom.* XXXI (cfr. Nota Previa correspondiente). La idea de que el Sol es el vigía universal que todo lo ve (únicamente él ha visto lo sucedido, frente a Hécate, que sólo lo ha oído) aparece, por motivos obvios, en la mitología y los cuentos de múltiples pueblos. Sobre Helios (Sol), cfr. lo que comentan los manuales de religión griega de Burkert (1985, 175) y Muth (1998², 128).

[36] En adición a lo dicho en n. a v. 9, cfr. aquí los tres epítetos de primer término *poly-* («de muchos...») referidos a Hades.

[37] En Torres (2001) aceptábamos (como Càssola 1975) la existencia de una laguna tras este verso; en tal caso podría suplirse, siguiendo la conjetura de Ludwich, «pero cuando se la tragó la tierra, entonces dio un gran grito».

Y resonaron las cimas de los montes y las profundidades del ponto
ante la voz inmortal: a ésta la escuchó su augusta madre.
Un agudo dolor de su corazón se apoderó, y a uno y otro lado de sus cabellos
inmortales el velo se rasgaba con las manos;
un tocado oscuro se echó por las espaldas
y se apresuró cual se apresura la rapaz por tierra y mar,
en pos de ella: pero a ésta la verdad nadie decirle
quería, ni de los dioses ni de los mortales hombres;
ni de las aves rapaces le llegó a ésta ninguna cual veraz mensajero.
Durante nueve días después por la tierra la augusta Deo[38]
vagaba portando antorchas encendidas en las manos[39],
y jamás la ambrosía ni el néctar dulce al paladar
gustó en su angustia, ni su cuerpo remojó con baños.
Pero cuando a ella llegó por décima vez la radiante Aurora,
salió a su encuentro Hécate, portando antorchas en las manos,
y por darle noticias le dirigió estas palabras y así le dijo[40]:
«Augusta Deméter, que traes las estaciones, ufana de tus dones:
¿quién entre los dioses celestes o los mortales hombres
ha raptado a Perséfone y afligido tu ánimo?

---

38 Deo (Deméter) realiza durante nueve días una acción: la llegada del décimo día introduce una variación en su rutina. Nótese que la secuencia «nueve días ... al décimo» es tradicional en la poesía épica arcaica, en la que aparece por primera vez en *Il.* I 53-4.

39 Habitualmente se entiende que las acciones que realiza Deméter en 47-50 (llevar antorchas en las manos, no comer ni beber, no bañarse) aluden a aspectos del ritual de Eleusis; así lo expone Richardson (1974, 162, 165-7). Con todo, no debe olvidarse que parte al menos de las reacciones de Deméter (el ayuno, ante todo) son respuestas normales ante la pérdida de un ser querido.

40 Descontando la situación del fragmentario *h.Bac.*, ésta es la primera intervención en estilo directo que conservamos íntegra en los *Himnos Homéricos*. Aunque se utiliza con menos frecuencia que en *Il.* u *Od.* (cfr. Torres, 2003b), el estilo directo es un rasgo característico de los *H. Hom.* largos; contribuye a presentar desde una perspectiva más próxima a los dioses que protagonizan el relato. Un estudio específico del uso del estilo directo e indirecto en *h.Cer.* en Beck (2001).

Pues una voz escuché, mas no vi con mis ojos
de quién era: con rápidas palabras todo te lo digo como fue.»
Así dijo Hécate: a ésta no le replicó palabra
la hija de Rea (la de hermosa cabellera), pero aprisa con ella
se puso en camino portando antorchas encendidas en las manos.
Ante el Sol llegaron, vigía de dioses y de hombres,
se pararon ante sus caballos y preguntó la divina entre las diosas:
«Sol, tenme respeto tú a mí, que soy una diosa, si es que alguna vez
o de palabra o de obra tu corazón y tu ánimo conforté.
Una niña parí, dulce flor, de ilustre figura;
de ésta la voz sonora me llegó por el límpido éter,
como si la forzaran, mas nada vi con mis ojos.
Pero como tú, sí, sobre toda la tierra y el mar
desde el éter divino diriges los rayos de tu mirada,
dime sin error si es que viste quién a mi hija
apartándola de mí, contra su voluntad, con violencia
se la ha llevado, sea de los dioses o de los mortales hombres.»
Así dijo, y a ella el Hiperiónida le replicó con estas palabras:
«Hija de Rea, la de hermosa cabellera, Deméter soberana,
lo vas a saber, que de cierto mucho te respeto y me apiado
del dolor que sientes por tu niña de delicados tobillos: y no es otro
de los inmortales el culpable sino Zeus que reúne las nubes,
quien se la concedió a Hades a título de esposa lozana,
a su hermano carnal; y éste bajo la brumosa oscuridad,
tras raptarla, con sus caballos la condujo entre agudos gritos.
Mas pon fin, diosa, a tu intenso dolor, que no es necesario

que tengas en vano y sin razón una ira insaciable: no es, en verdad, Aidoneo
un yerno indigno entre los inmortales, el soberano de muchos,
que tu hermano carnal es y de tu misma simiente: en cuanto a su honra,
es la que le tocó en suerte cuando en un principio en tres el reparto se hizo[41];
entre aquéllos habita de los que le tocó ser soberano.»
Tras hablar así, azuzó a sus caballos; éstos, siguiendo su orden,
grácilmente portaban el veloz carro como rapaces de amplias alas;
pero a ella un dolor tanto más perro y terrible le invadió el corazón.
Luego irritada con el sombrío Cronión,
se alejó de la reunión de los dioses y del vasto Olimpo
y se marchó a las ciudades de los hombres y sus fecundas labores,
su figura velando por mucho tiempo. Y ninguno de los hombres
al mirarla la reconocía, ni de las mujeres de marcada cintura,
hasta que llegó a la casa del discreto Céleo,
quien entonces de Eleusis rica en incienso[42] era soberano.
Se sentó cerca del camino, afligida en su corazón,
en el pozo Partenio, de donde aguaban los vecinos,
a la sombra, que por encima un espeso olivo la cubría;
a una anciana antañona se asemejaba, que ni el parto
conoce ni los dones de Afrodita, la que con las guirnaldas goza:

[41] El hijo de Hiperión alude al mito (referido por Posidón en *Il.* XV 189-93) según el cual Zeus y sus dos hermanos (Posidón y Hades) se repartieron el dominio del mundo tras derrocar a Crono; en razón de ese reparto, a Hades le tocó reinar bajo tierra, en el mundo de los muertos.

[42] El epíteto «rica en incienso» es anticipatorio (en este momento de la historia, Eleusis no es aún lugar de culto). De la misma forma, el que a Deméter se la llame *horephóros* («que trae las estaciones», vv. 54, 192, 492) no implica la preexistencia del ciclo estacional (cfr. Nota Previa).

que así son las amas de los hijos de los reyes
dadores de justicia, y las despenseras en las vastas mansiones[43].
A ésta la vieron las hijas de Céleo Eleusínida[44]
cuando iban por agua que de sacar es fácil, para llevarla
en cántaros de bronce a la mansión de su padre;
eran cuatro, cual diosas, en la flor de la juventud:
Calídice, Clisídice, la adorable Demo
y Calítoe, que de todas éstas era la mayor.
Y no la conocieron: que los dioses, para los mortales, son difíciles de ver.
Acercándose le dirigieron palabras aladas:
«¿Quién eres, anciana, de los hombres antañones?; ¿cuál es tu patria?
¿Por qué de la ciudad te alejaste y a las casas
no te acercas? Allí, en las umbrías salas, hay mujeres
de una edad como la tuya, y más jóvenes,
que te agasajarán tanto de palabra como de obra.»
Así dijo, y ella con estas palabras replicó, la soberana entre las diosas:
«Hijas queridas, quienquiera que seáis de las femeninas mujeres,
salud, que yo os lo contaré: no es indigno
que, cuando lo preguntáis, la verdad os narre.

[43] El primer símil extenso del *h.Cer.* es la ampliación de un símil breve («a una anciana antañona se asemejaba») a través de dos oraciones de relativo: la primera («que ni el parto / conoce ni los dones de Afrodita, la que con las guirnaldas goza») evoca la situación de Deméter que, como las ancianas de la comparación, está también privada del fruto del parto, su hija Perséfone. La segunda («que así son las amas de los hijos de los reyes / dadores de justicia, y las despenseras en las vastas mansiones») prefigura la labor que desempeñará pronto la diosa en casa de Céleo.

[44] Céleo recibe el nombre de «Eleusínida» por ser hijo de Eleusis, el fundador y héroe epónimo de la ciudad que (en parte de la tradición al menos) pasaba por ser hijo de Hermes (cfr. Pausanias I 38, 7). Según el *h.Cer.*, Deméter se alojará en su casa: en otras tradiciones son otros los anfitriones de la diosa; p. ej., la versión órfica (cfr. frs. 51 y 52 Kern) atribuye este papel a Disaules y Baubo, un personaje análogo a Yambe.

"Generosa"[45] es mi nombre, que así me lo puso mi augusta madre.
Y ahora desde Creta sobre las vastas espaldas del mar
he llegado sin quererlo: por la fuerza, contra mi voluntad, con violencia,
unos varones piratas me raptaron; éstos luego
con su nave veloz en Tórico[46] atracaron, donde las mujeres
a la costa bajaron todas juntas, mientras ellos
la comida se preparaban junto a las amarras de la nave;
mas mi ánimo no deseaba el bocado delicioso,
y, partiendo en secreto, por la costa oscura
huí de mis soberbios amos, para que a mí
no me vendieran sin haberme comprado y disfrutaran de mi precio.
Así aquí llegué errante, y no sé
qué tierra es ésta ni quiénes en ella habitan.
Pero que a vosotras todos los que olímpicas mansiones poseen
os concedan legítimos esposos, y dar a luz hijos,
según lo quieren los padres: de mí, a cambio, apiadaos, muchachas,
teniendo buen corazón. Hijas queridas, ¿a casa de quién puedo llegar,
sea hombre o mujer, para que entre ellos cumpla,
animosa, las tareas propias de mujer entrada en años?
A un niño recién nacido teniéndolo en mis brazos
bien lo criaría; y la casa cuidaría

[45] «Generosa» es la traducción que proponemos para *Dós,* conjetura de Brunck asumida por Càssola (1975) y Torres (2001); el alias *Dós* que emplea Deméter está formado sobre la raíz de *dídomi,* «dar»; entendemos, por tanto, que Deméter se presenta como «la que da». La mentira que contará a continuación sobre su origen cretense tiene paralelos en diversos momentos de la *Odisea* (XIII 256, XIV 199 y XIX 172), donde siempre hay motivos para sospechar cuando un personaje se presenta como cretense.

[46] Tórico es una localidad situada en la costa, al nordeste del Ática. La evidencia arqueológica a que se refiere Richardson (1974, 189) parece indicar que en el lugar debió de existir desde antiguo un culto de las dos diosas.

y el lecho prepararía al fondo de las alcobas bien fundadas
para los amos, y a las labores de una mujer atendería.»
Dijo la diosa; a ésta al instante replicaba la núbil doncella,
Calídice, entre las hijas de Céleo la de figura más hermosa:
«Abuela, de los dioses los dones, aun afligidos, fuerza es
que los soportemos los hombres: sí, que nos son muy superiores.
Y lo otro con claridad te lo expondré y nombraré
a los varones que poseen aquí gran fuerza y honor,
al frente del pueblo se hallan y los lienzos de la ciudad
protegen con sus decisiones y rectos juicios.
Triptólemo[47], el de ricos pensamientos, y Dioclo;
Políxeno y el irreprensible Eumolpo;
Dólico y nuestro valeroso padre:
de todos ellos las esposas en las mansiones se afanan,
y de éstas ninguna a ti a primera vista
despreciando tu figura te alejaría de su casa
sino que te acogerán: sí, que a las diosas semejante eres.
Y si quieres, aquí espera, que a la casa de nuestro padre
iremos, y a nuestra madre, Metanira la de marcada cintura,
diremos todo esto, punto por punto, por si ordena
que con nosotros vengas y no indagues en las casas de otros.
Un hijo predilecto en el bien fundado palacio,
hijo tardío, por el que mucho ha rezado y se ha alegrado, se le cría.
Si tú a éste lo criaras y llegase al punto de la juventud,

---

[47] Sobre los nombres de este catálogo, cfr. Richardson (1974, 194-9). En todos los casos se trata de héroes venerados en Atenas y Eleusis (o en Mégara, en el caso de Dioclo). Pero su importancia es muy desigual. Políxeno y Dólico son figuras borrosas. Eumolpo es el héroe epónimo de la familia de los Eumólpidas, a la que pertenecía el hierofante (cfr. Nota Previa). La figura más destacada de la lista es Triptólemo, quien adquiere gran importancia en algunas versiones del mito en cuanto receptor directo del don de la agricultura (cfr. *ibíd.);* nótese que Triptólemo aparece en posición de realce (como primer nombre de la lista) en las dos ocasiones en que se repite el catálogo de caudillos (aquí y, con ligeras variantes, en 474-5).

de seguro que, al verte, alguna de las femeninas mujeres
te envidiaría: tal pago te daría por su crianza.»
Así dijo; ella asintió con su cabeza, y las muchachas
tras llenar de agua las brillantes vasijas las llevaban ufanas.
Aprisa llegaron a la amplia casa de su padre, y con premura a su madre
le contaron lo que habían visto y oído; ésta, con gran premura,
las exhortaba a que, yendo, la trajesen por un sueldo sin tasa.
Ellas, como ciervas o novillas que, en época de primavera,
saltan por el prado tras saciar su apetito de pasto,
así ellas, recogiendo los pliegues de sus adorables vestidos,
se precipitaron por el hondón del camino[48]: a uno y otro lado de sus espaldas
sus cabellos ondeaban, a la flor del azafrán semejantes[49].
Y encontraron cerca del camino a la gloriosa deidad, donde antes
la dejaron. Mas luego a la mansión de su padre
la condujeron, y ella detrás, afligida en su corazón,
marchaba con la cabeza cubierta; el peplo,
oscuro, se enredaba en los delicados pies de la diosa.
Presto llegaron a la mansión de Céleo, mimado por Zeus,
y pasaron al pórtico, donde su augusta madre
se sentaba junto al pilar del techo bien trabajado,
mientras a su hijo sostenía en brazos, joven retoño; ellas a su lado

---

48 La comparación de vv. 174-7 cumple una de las funciones reconocidas en el símil homérico, narrar la actuación de un colectivo (cfr. Patzer 1996, 100, 139-42): en este caso, las hijas de Céleo que corren junto a su madre para informarle del encuentro con Deméter.

49 El símil breve indica que las muchachas tienen el cabello rubio. Por la diferencia con el uso homérico, Richardson (1974, 203-4) opina que es poco tradicional que las hijas de Céleo corran con el pelo suelto; este crítico *(ibíd.)* supone que la escena encierra el recuerdo de un culto: concretamente indica que en los Misterios de Licosura y Andania estaba prohibido que las iniciadas llevaran el cabello recogido o la cabeza cubierta.

corrieron, mas la diosa puso el pie en el umbral, a las vigas
alcanzó con la cabeza y llenó las puertas de un resplandor divino[50].
De aquélla el pudor, el respeto y un miedo angustioso se apoderaron:
le cedió el asiento y a sentarse la animó.
Mas Deméter, que trae las estaciones, ufana de sus dones,
no quería sentarse en el brillante asiento,
sino que en silencio permanecía, sus hermosos ojos abatiendo,
hasta que Yambe[51], sabedora de discretos pensamientos, le preparó
un sólido sitial: por encima extendió un cándido vellón.
Allí sentándose dejó caer ante su rostro con las manos el velo;
largo tiempo, sin voz, afligida, estuvo sentada en el asiento,
y a nadie saludaba ni de palabra ni con un gesto,
sino que, sin reír, sin catar comida ni bebida,
sentada estaba, consumida por la añoranza de su hija de marcada cintura;
hasta que, con sus chanzas, Yambe, sabedora de discretos pensamientos,
con sus muchas burlas movió a la soberana sin mancilla
a sonreír, a reír y a tener buen ánimo;

[50] La entrada de Deméter en la mansión de Céleo presenta rasgos típicos de las escenas de epifanía: la altura portentosa de la diosa, el resplandor que llena el lugar y el temor reverencial (cfr. v. 190) que embarga a los mortales que son testigos de la escena. Los mismos signos de la manifestación de la divinidad se repiten en otros lugares de los *Himnos:* cfr., ante todo, *h.Ven.* 84-6, 173-5, 181-3; en este mismo texto, cfr. la epifanía de vv. 275-80.

[51] Yambe es criada en la casa de Céleo y Metanira; con sus burlas, posiblemente obscenas (pero cfr. la hipótesis de Clay 1989, 235), logrará que Deméter recupere el buen humor (cfr. vv. 202 ss.). La referencia a las chanzas y burlas de Yambe también se explica como prefiguración mítica de una costumbre observada en el ritual de Eleusis, el intercambio de pullas o *aischrología* de la que hemos hablado en la Nota Previa. Richardson (1974, 213-218) presenta un buen análisis de la figura de Yambe y de otros tipos funcionalmente análogos en distintas culturas.

ésta a ella luego, en adelante, le cayó en gracia a su espíritu[52].
A la diosa una copa Metanira le daba de vino dulce como miel
tras llenarla: pero ella la rechazó[53], pues decía que no le era permitido
beber vino tinto, y exhortaba a que malta[54] y agua
le dieran a beber, tras mezclarlas con menta suave.
Ésta, tras hacer el *ciceón,* a la diosa se lo dio como ordenaba;
recibiéndolo al rito dio inicio la muy augusta Deo[55].
Entre ellas comenzó a hablar Metanira de hermosa cintura:
«Salud, mujer, pues no creo que de padres viles
procedas, sino de valía: en tus ojos brillan la dignidad
y la gracia, cual hija de reyes dadores de justicia.
Pero de los dioses los dones, aun afligidos, fuerza es
que los soportemos los hombres, pues su yugo pende sobre nuestro cuello.
Y ahora, pues llegaste aquí, tuyo será todo lo mío.
Críame a este niño, hijo tardío que, sin esperarlo,

[52] El verso parece aludir al papel (para nosotros inasequible) que le correspondía a Yambe en los Misterios de Eleusis; la conexión con los Misterios se hace más evidente si se acepta que *orgaîs* (aquí, «su espíritu») es una referencia explícita a los ritos de Deméter (cfr. Richardson 1974, 223).

[53] La purificación de los iniciados obligaba a abstenerse del vino: Deméter, al renunciar a beberlo en el mito, prefigura este tabú ritual.

[54] Propiamente, *álphi* es la «harina de cebada» con la que se elaboraba el ciceón; sobre esta bebida en general, y sobre su papel en los Misterios de Eleusis en particular, cfr. nota siguiente; cfr. además Delatte (1955). Recordamos que en alguna ocasión se ha propuesto que el ciceón que bebe Deméter en el *Himno* puede ser una especie de cerveza, compuesta (por tanto) con harina de cebada fermentada; ésta es la hipótesis de Kerényi (1967, 177-80).

[55] El ciceón desempeñaba un papel importante en los rituales de Eleusis: era la bebida que recibían los iniciados a su llegada a la ciudad, con lo que daban fin a su ayuno ritual (cfr. Nota Previa). La actuación de la diosa en este punto del mito prefigura un uso ritual, según dice expresamente el texto editado por Càssola (1975) y Torres (2001); en cambio, con el texto de Richardson (1974) el verso dice «recibiéndolo por respeto al rito la muy venerable Deo...» (hay que asumir la existencia de una laguna tras v. 211).

me concedieron los inmortales: mucho he rezado por él.
Si tú a éste lo criaras y llegase al punto de la juventud,
de seguro que, al verte, alguna de las femeninas mujeres
te envidiaría: tal pago te daría por su crianza»[56].
A ésta replicó Deméter de hermosa corona:
«Mucha salud también a ti te deseo, mujer, y que los dioses sus bienes te concedan.
A tu hijo de buen grado lo acogeré, como me pides;
lo criaré, y espero que, por insensatez de la nodriza,
no le dañarán ni maleficio ni hierba misteriosa;
que conozco un antídoto muy poderoso para la hierba del bosque,
conozco, para el pernicioso maleficio, una buena defensa»[57].
Y tras decir esto lo acogió en su fragante seno
y en sus brazos inmortales: se alegraba en su interior la madre.
Así ella al ilustre hijo de Céleo discreto,
a Demofoonte, al que dio a luz Metanira de hermosa cintura,
lo criaba en palacio. Y éste crecía igual a una divinidad,
sin comer alimento, sin mamar la leche blanca,
pues, de día, la de bella corona, Deméter[58],
lo ungía con ambrosía, como si de un dios hubiera nacido,

[56] El sujeto de «daría» es la primera persona, Metanira. La forma «daría» es ambigua en castellano, e igualmente lo es el texto griego por causa de las correcciones textuales: el verbo que aparece en el códice es primera persona, pero ha sido corregido (y convertido en tercera) por los motivos que explicamos en Torres (2001, 101). En nuestra edición editamos *doíen* (1.ª); Càssola (1975) elige *doíe* (3.ª = Demofoonte).

[57] El texto de los vv. 228-30 presenta serios problemas textuales y de léxico; con todo, entendemos que el sentido general del pasaje es el que hemos intentado reflejar en la traducción. Cfr. lo que comentan Allen-Halliday-Sikes (1936, 155-6), Richardson (1974, 229-31) y Faraone (2001).

[58] El verso 236 del códice («sin comer alimento, sin mamar Deméter») procede de la unión de dos versos, que aquí traducimos según las propuestas de Richardson y Voss.

soplando suavemente sobre él y sosteniéndolo en su seno.
Por las noches lo ocultaba en el vigor del fuego como un tizón
a escondidas de sus padres; para ellos era un gran asombro
qué adelantado crecía y qué a las claras a los dioses se parecía[59].
Y lo habría vuelto carente de vejez e inmortal
a no ser porque, en su insensatez, Metanira de hermosa cintura,
la noche aguardando, desde la fragante alcoba
la espió: gimió y ambos muslos se golpeó,
pues temía por su hijo, y un gran dolor laceró su ánimo;
y entre lamentos pronunció estas palabras aladas:
«Hijo, Demofoonte, la extranjera te esconde
entre fuego abundante, y a mí me produce lamento y penas luctuosas»[60].
Así dijo lamentándose; a ésta la oyó la divina entre las diosas.
E irritada con ella, Deméter de bella corona

---

[59] Demofoonte crece de manera prodigiosa porque Deméter consume en el fuego su parte mortal; la renuncia a la mortalidad implica además que los alimentos que recibe el niño deban ser los propios de un dios. Otros niños a los que se intenta volver inmortales por medio de procedimientos mágicos en la mitología grecorromana son Aquiles (cfr. Apolonio de Rodas IV 866-79) y Eneas (cfr. Ovidio, *Met.* XIV 600-8). En el caso de Aquiles se emplea también el fuego; a Eneas se le intenta volver inmortal por medio del agua; en uno y otro caso, quienes intentan volver inmortales a los semidioses son sus madres divinas, Tetis y Venus. El intento de Venus tiene éxito según Ovidio; pero el de Tetis fracasa, como el de Deméter, por la intromisión de un mortal (Peleo, el padre del héroe). Conviene destacar que no toda la tradición coincide con el *h.Cer.* en suponer que, pese al fracaso de la metamorfosis, Demofoonte pudo continuar su vida mortal; en otras versiones de la historia la ruptura del clima mágico implica que el niño arda en las llamas (cfr. p. ej. Pseudo-Apolodoro I 5, 1, y lo que comenta Frazer 1921, II 311-7). De forma aminorada en nuestro texto, el motivo señala que la frontera que separa a mortales e inmortales es inviolable.

[60] Intervenciones en estilo directo de dos o tres versos son infrecuentes en *Il.* u *Od.*, aunque mucho más habituales en los *H. Hom.* o Hesíodo (cfr., p. ej., *Teog.* 543-4). En este lugar, la brevedad de la intervención de Metanira puede cumplir una función expresiva.

a su hijo querido, al que sin esperarlo en palacio dio a luz,
con sus manos inmortales lejos de sí lo dejó en el suelo,
tras sacarlo del fuego, en su ánimo irritada muy terriblemente;
y al tiempo se dirigió a Metanira de hermosa cintura:
«¡Hombres necios e incapaces de discernir
el hado bueno del malo cuando recaen sobre vosotros!
En efecto, también tú por tu insensatez de forma irremediable has errado.
Y que lo sepa de los dioses el juramento, la implacable agua de la Éstige:
inmortal y sin vejez por todos los días
a tu hijo habría hecho, y una gloria imperecedera le habría otorgado;
mas ahora no hay modo de que la muerte y sus calamidades[61] evite.
Pero una gloria imperecedera siempre tendrá porque a mis rodillas
subió y en mis brazos durmió.
En su momento, cuando los años se cumplan, en su honor
los hijos de los eleusinios guerra y combate terrible
siempre los unos con los otros trabarán por todos los días[62].
Soy Deméter la honorable, que el mayor
bien y alegría para inmortales y mortales resulta.

[61] «Calamidades» es la traducción que proponemos para *kéres,* divinidades de rango menor en la religión homérica que, en palabras de P. Grimal (1981, 98), «son generalmente la imagen del Destino, que se lleva a cada héroe en el momento de su muerte».

[62] El *Himno* fundamenta en el pasado del mito un uso o realidad del tiempo del rapsoda y su auditorio. En este caso, la celebración en honor de Demofoonte del combate ritual llamado *balletýs* («lanzamiento»), en el curso del cual los participantes se arrojaban piedras. Dada la similitud con otros casos en los que las competiciones se celebran en recuerdo de la muerte precoz de un niño (Arquémoro, en cuyo honor se celebran las Nemeas; Melicertes, vinculado a los Juegos Ístmicos), no puede descartarse que la *balletýs* tuviese en origen por objeto conmemorar la muerte de Demofoonte en el fuego (ésta sería, por tanto, la versión original del mito, de la que el *h.Cer.* presentaría una versión suavizada).

Mas ea, que un gran templo y un altar en él
me construya todo el pueblo, al pie de la ciudad y la escarpada muralla,
de Calícoro por encima, en el promontorio de la colina[63]:
los ritos yo misma los explicaré, para que en adelante,
obrando con piedad, mi persona aplaquéis»[64].
Tras hablar así la diosa su tamaño y figura mudó,
de la vejez despojándose: por todas partes en torno a ella belleza se respiraba.
Un aroma placentero de su fragante peplo
surgía, y a distancia se veía una luz que de la piel inmortal
de la diosa nacía; rubios cabellos brotaban sobre sus hombros,
y de un resplandor se llenó la firme casa cual de un relámpago.
Atravesó el palacio, y a Metanira al punto las rodillas le flaquearon;
por largo tiempo sin voz se quedó, y a su hijo
predilecto no se acordó de recogerlo del suelo.
De éste las hermanas escucharon la voz quejosa,
y de los bien aderezados lechos saltaron; una luego
tomando al niño en brazos lo acercó a su seno,
otra el fuego avivaba, y otra se apresuraba con pies delicados
a levantar a la madre y sacarla de la fragante alcoba.

---

[63] Los versos 270-2 hacen referencia a la ubicación del templo que se ha de construir en honor a Deméter, en una elevación que se yergue sobre el pozo Calícoro, quizá idéntico al «pozo Partenio» del v. 99. El hecho de que el templo se construya «en el promontorio de la colina» parece coherente con la práctica habitual en los templos dedicados a Deméter (o Ceres), como el Eleusinio de Atenas. Por otro lado, es una cuestión repetidamente discutida en la bibliografía si el edificio de que aquí se habla es idéntico al *telestérion* (cfr. Nota Previa); las opiniones encontradas las ejemplifican los comentarios de Allen-Halliday-Sikes (1936, 162-3), Richardson (1974, 328-30) o Càssola (1975, 478); una síntesis de los argumentos manejados a favor de una y otra postura en Torres (2001, 103).

[64] Los versos 273-4 hablan de la institución de los ritos que se han de celebrar en honor a la diosa en el nuevo templo. Lo cierto es que el ritual que se anticipa aquí no se iniciará en tanto que no se produzca el regreso de Perséfone (cfr. vv. 476-9).

Reunidas a su alrededor lo lavaban y abrazaban
mientras él jadeaba: que no se aplacaba su ánimo,
que de cierto peores amas y nodrizas lo atendían.
Ellas, durante toda la noche[65], a la gloriosa deidad propiciaban,
por el miedo agitadas; pero al tiempo que se mostró la aurora
a Céleo de amplio poder sin error le contaron
lo que mandaba la diosa, Deméter de bella corona.
Por su parte él a la junta llamó al numeroso pueblo
y pidió que a Deméter de hermosa cabellera un rico templo
le construyesen y un altar en el promontorio de la colina.
Ellos muy presto le obedecieron; y atendían a sus palabras
y hacían como mandaba: el templo progresaba por voluntad de la diosa.
Y una vez que lo terminaron y descansaron del esfuerzo,
marchó a su casa cada uno; pero la rubia[66] Deméter
allí sentada se quedó, lejos de todos los bienaventurados,
consumiéndose por la añoranza de su hija de marcada cintura.
Un año terribilísimo sobre la tierra que a muchos alimenta
provocó para los hombres, año de perros: que la tierra
simiente no daba, pues la tenía oculta Deméter de hermosa corona[67].

---

[65] Se ha supuesto que la vela de las hijas de Céleo prefigura la noche de vigilia observada por los iniciados en Eleusis (la *pannychís).* Encontrar en este sintagma una alusión a ese aspecto del ritual es quizá aventurado, pues junto al paralelismo existen importantes diferencias: las hijas de Céleo pasan su noche de vela sumidas en el temor, mientras que, por lo que podemos saber (cfr. Richardson 1974, 256), el ambiente de una *pannychís* debía de ser muy diferente.

[66] El calificativo «rubia» puede aplicársele a Deméter, metonímicamente, por el color de las cosechas; así también, en *Il.* V 500, «rubia Deméter» significa «golden corn» según el LSJ (s. v.). Con todo, que el cabello de la diosa es dorado ya lo sabíamos por el v. 279 («rubios cabellos brotaban sobre sus hombros»).

[67] En la Nota Previa, y para explicar ciertas incongruencias que parecen advertirse en la secuencia temporal-causal del *Himno,* hemos propuesto como hi-

Muchos curvos arados en vano los bueyes arrastraban
por los labrantíos;
mucha blanca cebada inútilmente cayó a tierra.
Y por completo habría perecido la raza de los mortales
hombres
por causa del hambre *terrible*, y de la gloriosa honra
de presentes
y sacrificios habría privado la diosa a los que olímpicas
mansiones poseen,
si Zeus no se hubiera percatado y en su ánimo hubiese
tomado una determinación.
A Iris[68] primero, la de doradas alas, empujó a que llamase
a Deméter de hermosa cabellera, que adorable figura
posee.
Así dijo, y ella a Zeus, el sombrío Cronión,
obedeció; el espacio que los separa recorrió aprisa con
sus pies.
Llegó a la ciudad de Eleusis rica en incienso,
encontró en el templo a Deméter de oscuro peplo
y, a ella hablando, aladas palabras le dirigió:
«Deméter, te llama el padre Zeus, cuyo saber es
inmortal,
para que vayas junto a las estirpes de los dioses que por
siempre existen.
Mas ea, que no queden sin cumplimiento estas palabras
mías que de Zeus proceden.»
Así dijo suplicando, pero el ánimo de ella no se dejaba
convencer.
Y luego el padre a los bienaventurados dioses que por
siempre existen

---

pótesis que Deméter desata la hambruna a raíz de dos causas distintas, que se yuxtaponen en la narración pero que se acumulan constituyendo una motivación única: de una parte (en el plano divino) el dolor por el rapto de Perséfone y por la otra (en el plano humano) la frustración por el fracasado intento de hacer inmortal a Demofoonte.

[68] La personificación del arco iris es concebida como heraldo de los dioses desde Homero (cfr., p. ej., *Il.* II 786); en época posterior, Iris reparte sus funciones con Hermes. Según Hesíodo *(Teog.* 266), es hija de Taumante y Electra y hermana de las Harpías. Otra aparición de Iris en el corpus en *h.Ap.* 102 ss.

a todos envió uno tras otro; según su turno iban,
la llamaban y le ofrecían muchos dones preciosos,
y las honras que quisiese escoger entre los inmortales.
Mas nadie pudo doblegar su corazón ni su inteligencia,
que, estando en su ánimo irritada, ásperamente rechazaba sus razones.
Es que nunca, decía, al fragante Olimpo
subiría, nunca el fruto de la tierra haría brotar,
hasta que viera con sus ojos a su hija de hermoso rostro.
Y una vez que esto oyó Zeus de grave tronar, que de lejos ve,
al Érebo[69] envió al Argifonte[70] de dorado bastón,
para que a Hades convenciera con amables palabras
y a Perséfone sin mancilla de la brumosa oscuridad
a la luz llevara, junto a los dioses, para que su madre
al verla con sus ojos pusiera fin a su ira.
Hermes no le desobedeció, y presto a lo oculto de la tierra
con premura descendió abandonando el solar del Olimpo.
Encontró al soberano del lugar, que estaba dentro de su mansión,
sentado en el lecho junto a su venerable esposa,
quien mucho se afligía por la añoranza de su madre: ésta, ante los insoportables
actos de los dioses bienaventurados, un terrible plan había tramado.
De cerca, erguido, le dijo el poderoso Argifonte:
«Hades de oscuro cabello, que sobre los difuntos gobiernas,

[69] Érebo es el reino de la oscuridad (cfr. v. 337), el mundo de los muertos en que reina Hades.

[70] «Argifonte» es uno de los epítetos más característicos de Hermes. La interpretación antigua (cfr. Cornuto, *De natura deorum* 16) lo explicaba como «matador de Argo»; este monstruo de cien ojos debía vigilar a Ío (amada de Zeus, metamorfoseada en ternera) por mandato de Hera. En la Antigüedad también existían otras interpretaciones del epíteto. Cfr. lo que comenta el *DGE* s. v. y la bibliografía propuesta en el *RBLG* s. v. A Hermes como mensajero y heraldo se refiere también, dentro del corpus, el *h.Merc.* (cfr. v. 331 y Nota Previa a ese himno).

Zeus padre me ha ordenado que a la preclara Perséfone
la saque del Érebo y la lleve a su lado, para que su madre
al verla con sus ojos la ira y la cólera terrible,
que a los inmortales perjudica, deponga: pues trama una gran acción,
destruir las inermes estirpes de los hombres nacidos sobre la tierra
ocultando la simiente bajo los campos, con lo que arruinará los honores
de los inmortales; ella siente una terrible ira, y con los dioses
no se mezcla, mas apartada, en su fragante templo,
sentada queda, la rocosa ciudad de Eleusis dominando.»
Así dijo; sonrió Aidoneo, soberano entre los de abajo,
moviendo las cejas, y no desobedeció los deseos del rey Zeus.
Y con premura le ordenó a la discreta Perséfone:
«Ve, Perséfone, junto a tu madre de oscuro peplo,
en el pecho teniendo talante y ánimo serenos,
y no te irrites en exceso, de manera desmedida.
Que, entre los inmortales, no seré un esposo indigno
siendo hermano carnal del padre Zeus: si te quedas aquí
serás soberana de todos los seres que viven y se arrastran,
los mayores honores tendrás entre los inmortales
y contra los que te ofendan habrá un castigo por todos los días,
contra quienes con sacrificios tu ánimo no aplaquen,
obrando con piedad al presentarte los dones debidos»[71].
Así dijo; se alegró la discreta Perséfone
y con presteza saltó por la alegría; mas Hades
un grano de granada le dio a comer, sabrosísimo, a hurtadillas,
a uno y otro lado vigilando, para que no permaneciera por todos los días

[71] El ofrecimiento de honores *(timai)* que Hades le hace a Perséfone en vv. 364-9 guarda relación con el tema de la adquisición de prerrogativas que, como hemos indicado en la Introducción (siguiendo a Clay 1989), es central en los himnos más extensos.

otra vez junto a la venerable Deméter de oscuro peplo[72].
Los caballos que llevaría delante el dorado carro,
inmortales, aprestaba Aidoneo, el soberano de muchos;
ella al carro subió, y a su lado el poderoso Argifonte,
riendas y fusta tomando entre sus manos,
los azuzaba fuera de palacio: los dos caballos de buen grado volaban.
Aprisa recorrieron vastos caminos, y ni el mar
ni el agua de los ríos ni las cañadas herbosas
ni las cumbres contuvieron el empuje de los caballos inmortales,
sino que sobre ellas la espesa bruma cortaban en su avance.
Y se detuvo tras llevarla donde aguardaba Deméter de hermosa corona,
delante del templo fragante; ella, al verla,
se precipitó cual ménade[73] por el monte tupido de bosque.
Perséfone, del otro lado, [cuando vio los hermosos ojos][74]
de su madre, ella, [abandonando carro y caballos,]
echó a correr, [y en su cuello cayó entre abrazos;]
mas a ésta, [cuando aún tenía a su hija querida en los brazos,]
pronto [un engaño su ánimo le presagió, tembló terriblemente]
abandonando [las caricias y presto así le preguntó:]
«Hija, ¿acaso me [tomaste tú mientras abajo estabas]

[72] Hades sabe que la ingestión de la granada unirá inevitablemente con él a Perséfone. Sobre el valor simbólico de esta acción y sobre la función de la granada en los Misterios de Eleusis, cfr. lo dicho en Nota Previa.

[73] En griego, el término «ménade» («enloquecida») se aplica habitualmente a la mujer consagrada a Baco. Entendemos que en este lugar no se está comparando sin más a Deméter con una «mujer loca» sino en concreto con una «ménade»; cfr. la similitud verbal entre este pasaje y el *h.Bac.*, fr. 1, v. 9.

[74] El códice a través del que conservamos el *h.Cer.* está roto en el folio 35; ésta es la causa de las lagunas que hallamos entre los vv. 387-404 y 462-79 y que indicamos en la traducción por medio de corchetes.

algún alimento?[75]. Habla, [no lo ocultes, para que lo sepamos ambas.]
Pues así, tras regresar [del lado del odioso Hades,]
junto a mí y junto a tu padre, [el sombrío Cronión,]
habitarías, por todos los [inmortales] honrada.
Pero si algo tomaste, de nuevo otra vez regresando a lo [oculto de la tierra]
habitarás allí la tercera parte de las estaciones[76] [cada año;]
las dos restantes, a mi lado y el de los [demás inmortales.]
Pero cuando de la tierra flores aromáticas, primaverales,
de toda clase broten, entonces de la brumosa oscuridad
de nuevo regresarás, para asombro inmenso de los dioses y de los mortales hombres.
Y ¿con qué truco te engañó el poderoso [huésped de muchos?»]
A ésta a su vez Perséfone bellísima le dijo:
«En fin, madre, yo te lo diré todo sin error[77].

[75] En adición a lo ya dicho sobre la granada (cfr. Nota Previa), recuérdese el comentario de Frazer a Pseudo-Apolodoro I 5, 3: «there is a widespread belief that if a living person visits the world of the dead and there partakes of food, he cannot return to the land of the living» (Frazer 1921, I 39-41).

[76] Es decir, una de cada tres estaciones en que (según este texto) parece dividirse el año para los griegos. Sobre la concepción de las estaciones en Grecia, cfr. Richardson (1974, 284). Sobre la relación que se establece entre el ciclo anual de la tierra y el ciclo vital de Perséfone, cfr. lo dicho en Nota Previa; nótese que, poco más adelante (v. 401), Deméter dejará claro que el momento del regreso de Perséfone habrá de ser la primavera.

[77] Este discurso es la única ocasión en que Perséfone toma la palabra en el *Himno*. El relato que expone en los vv. 406 ss. repite lo referido por el narrador en 347 ss. Pero hay una divergencia importante: Perséfone afirma que fue obligada a comer el grano de granada que la ata a Hades y el mundo de los muertos; el narrador no había hablado de imposición o violencia. Podemos entender que nos hallamos ante una incongruencia del *Himno*. O bien buscar un sentido para esta divergencia: Perséfone miente a su madre para descargarse de toda acusación de culpabilidad por haber adquirido con Hades un compromiso nuevo que la apartará de su madre y de la relación estrecha que mantenía con ella. Recuérdese que, en este mismo *Himno*, Deméter miente sobre su identidad al encontrarse con las hijas de Céleo (vv. 119 ss.); Afrodita hace lo propio con Anquises (*h.Ven.* 108 ss.); aunque el mentiroso por excelencia

Cuando vino a mí Hermes raudo, mensajero veloz,
de parte del padre Crónida y los demás dioses celestes,
para que saliera del Érebo y tú, con tus ojos viéndome,
dieras fin a la ira y la cólera terrible, que a los inmortales perjudica:
a su vista yo salté por la alegría, pero él, a hurtadillas,
me hizo comer un grano de granada, sabrosísimo manjar,
y contra mi voluntad, con violencia, me forzó a tomarlo.
Y cómo me raptó por la firme decisión del Crónida,
mi padre, y me llevó a lo oculto de la tierra,
te lo contaré y todo te explicaré según preguntas.
Todas nosotras en un precioso prado
(Leucipe, Feno, Electra y Yante,
Mélite, Yaque, Rodia y Calírroe,
Melóbosis, Tique y Ocírroe, botón de flor,
Criseida, Yanira, Acaste y Admete,
Ródope, Pluto y la adorable Calipso,
Éstige, Urania y Galaxaura encantadora,
Palas que la lucha suscita y Ártemis flechadora)[78]
jugábamos y flores recogíamos con las manos, flores hermosas:
una mezcla de azafrán delicado, de iris y jacinto,
de cálices de rosa y de lirios, prodigio para la vista,
y narciso, el que crió, igual que el azafrán[79], la amplia tierra.

entre los dioses es Hermes, quien no duda en engañar a las otras deidades (p. ej., a Apolo; cfr. *h.Merc.* 261 ss.). Sobre la versión que refiere Perséfone, cfr. Suter (2003, 28-30, 38-48).

[78] El *h.Cer.* menciona veintitrés Oceánides (Palas y Ártemis incluidas) de las tres mil que, según Hesíodo (*Teog.* 364), conforman esta colectividad mítica; en el poema hesiódico (*Teog.* 349-61) aparece una nómina más amplia (cuarenta y un nombres), comentada y discutida por West (1966, 264-8); los nombres que integran la lista de nuestro *Himno* son analizados por Richardson (1974, 288-90). En el *h.Cer.*, la aparición de Atena y Ártemis, dos de las diosas vírgenes de Grecia, en una posición de realce (al final del catálogo, v. 424), no puede ser casual, especialmente si tenemos en cuenta que el catálogo se halla en labios de Perséfone, quien (recordemos) ha contraído ya en este punto de la narración una relación nueva con Hades tras la ingestión de la granada.

[79] El catálogo de 426-8 repite, con una pequeña variante (lirios en lugar de violetas), los nombres mencionados en 6-8. Narciso y azafrán eran flores con-

Yo, por mi parte, lo recogí llena de alegría, mas el suelo por debajo
se abrió, y por allí salió el poderoso soberano, huésped de muchos.
Se marchó llevándome bajo tierra en su carro dorado,
muy afligida, que yo grité alzando la voz.
Esto que dolorida te cuento es toda la verdad.»
Así entonces durante todo el día con ánimo concorde
mucho la una y la otra su corazón y ánimo confortaban
entre abrazos, y de las penas se recuperaba su ánimo;
muestras de alegría recibían la una y la otra, y las daban.
A presencia de ellas llegó Hécate la de brillante velo
y con mucho amor abrazó a la hija de Deméter sin mancilla;
a partir de entonces fue servidora y compañera suya la soberana[80].
Junto a éstas envió como mensajero Zeus de grave tronar, que de lejos ve,
a Rea de hermosa cabellera[81], para que a Deméter de oscuro peplo
la llevara junto a las estirpes de los dioses; y le prometió que se le darían
los honores que escogiera entre los inmortales dioses;
y accedió a que su hija, en el curso del año,
pasara la tercera parte bajo la brumosa oscuridad,
y las otras dos junto a su madre y los demás inmortales.
Así dijo; y no desobedeció la diosa los mensajes de Zeus.
Con premura se precipitó de las cumbres del Olimpo

---

sagradas a «las dos diosas», según declara, p. ej., Sófocles, *Edipo en Colono* 681-5; la base para la comparación entre las dos flores es (según Càssola 1975, 484) la facilidad con que proliferan.

[80] Sobre el papel que debía de corresponderle a Hécate en el santuario de Eleusis, cfr. Richardson (1974, 295).

[81] Rea y Crono son los padres de Deméter. Es interesante que en este punto de la narración, cuando se va a restaurar la relación madre-hija que existe entre Deméter y Perséfone, Zeus no envíe como mensajeros a Hermes o a Iris sino a Rea, quien es madre de una diosa y abuela de la otra.

y a Rario[82] llegó, feraz tierra labrantía
en el pasado, que (lo que era entonces) no era feraz, sino que estéril
se hallaba, sin una planta: es que se ocultaba la blanca cebada
por voluntad de Deméter de bellos tobillos; pero luego
iba rápidamente a lucir una cabellera de esbeltas espigas
al avanzar la primavera y en el suelo los fértiles surcos
se cargarían de espigas que en gavillas se atarían.
Allí puso el pie por primera vez Rea al llegar del límpido éter.
Con afecto se vieron las unas a las otras y se alegraron en su ánimo.
A ésta[83] así se dirigió Rea, la de brillante velo:
«Ven aquí, hija; te llama Zeus de grave tronar, que de lejos ve,
para que vayas junto a las estirpes de los dioses, y promete que se te darán
[los honores que quieras] entre los inmortales dioses;
[y accede a que tu hija,] en el curso del año,
[pase la tercera parte bajo la brumosa] oscuridad,
[y las otras dos junto a ti y los demás] inmortales.
[Así dijo que se haría], y lo sancionó con un gesto de su cabeza.
[Pero ve, hija] mía, haz caso; en demasía,
[de manera constante,] no estés irritada con el sombrío Cronión;
[aprisa haz crecer] el fruto que la vida da a los hombres.»
[Así dijo, y no] desobedeció Deméter de hermosa corona;
aprisa hizo crecer el fruto de los fértiles labrantíos.
Toda la vasta tierra con hojas y flores

---

[82] Otras versiones (cfr., p. ej., Pausanias I 38, 6) presentan a Rario (lugar cercano a Eleusis) como la llanura donde el trigo brotó por primera vez. Según el *h.Cer.*, donde no se nos habla de la agricultura como don concedido por Deméter con ocasión del rapto de Perséfone (cfr. Nota Previa), Rario es simplemente uno de los lugares en que volvió a brotar el grano cuando Deméter reasumió sus funciones.

[83] Es decir, «a Deméter».

se llenó; y ella fue y les enseñó a los reyes dadores de justicia
(a Triptólemo y Diocles, domador de caballos,
al fuerte Eumolpo y Céleo caudillo de varones),
el ceremonial de los ritos; y les reveló los solemnes misterios[84]
sacrosantos, los que de ninguna manera es posible transgredir [ni divulgar]
ni profanar: un inmenso respeto a las diosas contiene la voz.
Dichoso aquel de los hombres moradores de la tierra que los haya visto;
pero el que no se haya iniciado en los ritos, el que no haya tenido parte en ellos,
nunca un hado semejante tendrá, tras morir, bajo la cenagosa oscuridad[85].
Y una vez que todo hubo explicado la divina entre las diosas
echó a caminar hacia el Olimpo, a la asamblea de los otros dioses.
Allí habitan junto a Zeus que se goza con el rayo,
veneradas y honradas; muy dichoso es quien aquéllas
benévolas aman entre los hombres moradores de la tierra:

[84] Los Misterios de Eleusis, anunciados en vv. 273-4: de acuerdo con ese pasaje, los ritos no están concebidos como un don de la diosa sino como un medio para aplacar su enojo. Por otra parte, el v. 477 («a Triptólemo y Políxeno, y además a Diocles»), suprimido en la traducción, resulta redundante porque repite los nombres de Triptólemo y Diocles en sólo cuatro versos (cfr. v. 474); pese a la novedad de la inclusión de Políxeno (al que ya se había hecho alusión anteriormente, cfr. v. 154), lo más probable es que el verso proceda de una versión alternativa del catálogo (para ejemplos de posibles variantes rapsódicas en los *H. Hom.*, cfr., p. ej., *h.Ap.* 96, 139, 146-50; *h.Ven.* 274-5).

[85] Los Misterios de Eleusis se refieren al destino *post mortem* del hombre (cfr. Nota Previa). Gracias a la observancia de un rito el iniciado se garantiza una existencia de ultratumba más halagüeña (v. 480): inversamente, como remachan los versos 481-2, quien no haya tenido parte en los ritos no podrá disfrutar de una suerte similar cuando se encuentre «bajo la cenagosa oscuridad». El verbo que se refiere a la actividad del iniciado, *ópopen,* «ha visto» (v. 480), debe de guardar relación con el nombre que recibían en Eleusis los iniciados del segundo grado *(epoptaí,* «los que han visto»).

presto le envían a su amplia casa, para que habite en su hogar,
a Riqueza, que opulencia a los hombres mortales proporciona[86].
Mas, ea, las que mandáis en el pueblo de Eleusis rica en incienso,
en Paros batida por el mar y en Antrón rocosa[87]:
augusta, ufana de tus dones, que traes las estaciones, Deo soberana,
tú y la Muchacha, la hermosísima Perséfone,
benévolas a cambio de mi canto riqueza que el ánimo agrade concededme.
Que yo de ti me acordaré, y de otro canto[88].

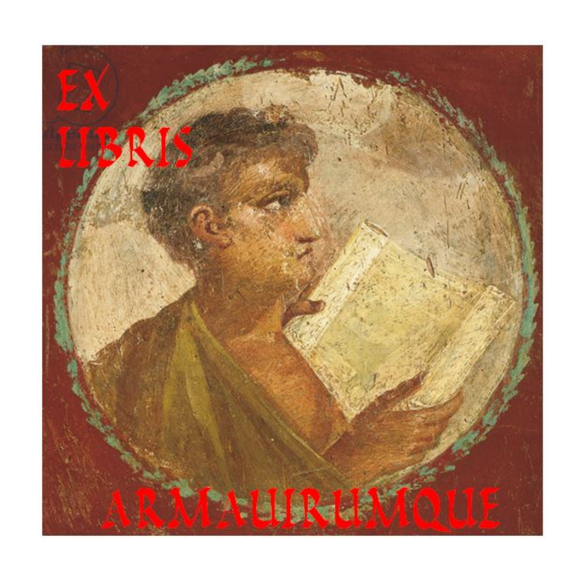
[86] Al tiempo que prometen una suerte especial tras la muerte, los Misterios de Eleusis, ritos agrarios en origen, prometen también la opulencia en esta vida. Recuérdese que *Ploûtos,* «Riqueza», es el hijo de Deméter y Yasión según la *Teogonía* hesiódica (vv. 969-71).

[87] La isla de Paros albergaba un importante santuario de Deméter (cfr., p. ej., Heródoto VI 134-5). Antrón se hallaba en Tesalia; aunque el culto a Deméter no está atestiguado en este lugar, vale la pena recordar que el culto a la diosa estaba muy extendido en toda Tesalia y que, en el «Catálogo de las naves» homérico, el nombre de Antrón (v. 697) aparece a muy poca distancia del de Píraso, «de Deméter santuario» (v. 696).

[88] La conclusión del himno se extiende entre los versos 490-5 e incluye todos los elementos característicos en las conclusiones de los *H. Hom.:* saludo a la divinidad (490-3), petición (494) y referencia a otro canto (495). Éste es el único caso en que un himno largo incluye una petición (cfr. Torres 2002-03). Por comparación con lo que sucede en otros himnos (cfr. *h. Ven.* 292, *H. Hom.* X 4-5), puede considerarse también tradicional la mención de los lugares de culto de la divinidad (Eleusis, Paros, Antrón: cfr. nota anterior).

HIMNO III

A APOLO



1. Apolo[1]

Apolo, una de las figuras más destacadas en el Olimpo griego y el canon de los doce dioses, pasa por ser hijo de Zeus y Leto y hermano, por tanto, de Ártemis. El mito (que recoge también este texto, vv. 49 ss.) refiere que Leto dio a luz a su hijo en una de las islas Cíclades, Delos, que en época histórica (cfr. *infra)* era un centro significativo del culto a Apolo. El parto no estuvo exento de dificultades. Pues Hera, que ya en otras ocasiones había interferido en los alumbramientos de las amadas de su esposo Zeus[2], retuvo en el Olimpo a la diosa del parto, Ilitía (cfr. n. a v. 97), sin cuya presencia no podía dar a luz Leto. El *Himno a Apolo* (102 ss.) narra cómo Iris consiguió atraer hasta Delos a Ilitía, gracias a lo cual pudo nacer al fin la nueva divinidad. Pese a la hostilidad previa que sintió hacia él Hera, el dios ocupó pronto en la sociedad divina el puesto que le correspondía como hijo de Zeus (cfr. aquí vv. 2-13).

Los hechos que la mitología relata de la biografía del dios corresponden en buena parte a relaciones amorosas, entre las cuales la más popular puede ser la que Apolo intentó en vano mantener con Dafne[3]. Una relación más afortunada es la que le unió a Corónide y dio como fruto al semidiós Asclepio (cfr. *H. Hom.* XVI). Algunas fuentes (p. ej., Pseudo-Apolo-

---

[1] Cfr. Nilsson (1955^2, 529-64); Grimal (1981, 35-8); Burkert (1985, 143-9); Graf (1996); Muth (1998^2, 88-93). Sobre iconografía de Apolo en Grecia, cfr. Lambrinudakis (1984).

[2] Cfr. *Il.* XIX 97 ss., a propósito de Heracles.

[3] Cabe la posibilidad de que *h.Ap.* 212 se refiera a este episodio; cfr. n. a v. 209

doro I 3, 4) refieren también los amores de Apolo con alguna de las Musas que componían su coro (Talía)[4]. Son destacables, asimismo, las historias de dos amados de Apolo relacionados con el mundo vegetal (Jacinto y Cipariso, «ciprés»), que concluyeron su vida de manera desafortunada[5] y fueron metamorfoseados (como Dafne, «laurel»)[6] en las plantas que designan sus nombres. En el *Himno a Apolo* (vv. 207-215) el rapsoda se plantea el dilema de qué asunto ha de escoger para celebrar al dios. En un pasaje complejo (por lo intrincado de sus referencia mitológicas: cfr. n. a v. 209) se alude, para descartarlos, a distintos lances amorosos de la divinidad. Al fin el cantor optará por referirse a cómo Apolo se estableció en Delfos tras eliminar a la serpiente Pitón (la «dragona»), que antes era señora del lugar.

Una interpretación muy difundida presenta a Apolo como dios de la luz y la razón[7], opuesto (según F. Nietzsche, *El origen de la tragedia)* a Dioniso, quien encarna el vitalismo con todos sus claroscuros. El estudio de la tradición antigua, literaria e iconográfica, evidencia que Apolo es una figura compleja, no carente de contradicciones que, posiblemente, deben explicarse a la luz de un proceso de sincretismo. Es decir, en el Apolo griego de época histórica han debido de confluir distintas figuras divinas procedentes de diferentes culturas. Hacemos observar que a Apolo se le reserva ya una posición relevante en las epopeyas homéricas. Sin embargo, no tenemos certeza de que esta divinidad ocupara un puesto entre los dio-

---

[4] Talía dio a luz a los coribantes, que forman parte del cortejo de Dioniso (cfr. Dodds 1960², 81, 95-6).

[5] A Jacinto lo mató involuntariamente el propio Apolo mientras jugaban con el disco. Cipariso, desesperado por la muerte de una cierva de su propiedad, suplicó a los dioses que le concediesen llorarla eternamente; por ello fue transformado en ciprés, símbolo de la tristeza. Las dos historias las refiere Ovidio *(Met.* X 106-42, 162-219).

[6] Recuérdese la relación especial que existe entre el laurel y Apolo, relación que se anticipa ya en este texto (cfr. v. 396 y n. *ad loc.).* El laurel se halla siempre presente en torno a los santuarios de Apolo (cfr. Graf 1996, 864).

[7] No hablaremos aquí del papel del Apolo de Delfos como propagador de normas éticas *(medèn ágan,* «nada en demasía»; *gnôthi sautón,* «conócete a ti mismo»).

ses griegos en el período micénico, pues los documentos en lineal B no lo mencionan[8]. Que Apolo esté ausente de las tablillas podría explicarlo la etimología de su nombre, que parece indicar un origen dorio[9] y, por tanto, la pertenencia del dios a un ámbito distinto del micénico; de ser ello así, Apolo no habría sido aún una divinidad panhelénica en el segundo milenio a.C.

Que la crítica considera desde tiempo atrás que Apolo no puede pertenecer a los estratos más antiguos del Olimpo lo evidencia, por ejemplo, el hecho de que el manual de religión griega de M. P. Nilsson (1955[2]) lo incluya entre los *jüngere Götter*, «dioses más recientes». Sobre los orígenes de esta divinidad se han propuesto diversas hipótesis. Una de ellas es la que ha sido antes sugerida en relación con la etimología doria de Apolo. El manual de Muth (1998[2], 90) se refiere a orígenes «indoeuropeos, pregriegos y orientales» del dios; Burkert (1985, 144) habla, más en concreto, de componentes dorios, creto-minoicos y sirio-hititas. La investigación ha atendido durante mucho tiempo, de manera especial, a los elementos que vinculan a Apolo con Oriente Próximo. En este sentido se ha considerado relevante que en la *Ilíada* Apolo no apoye al bando griego sino al troyano. Es curiosa también la gran implantación que adquirió el culto a Apolo en Asia Menor, donde en muchos lugares (p. ej., Dídima o Claros) se establecieron también oráculos a la manera del de Delfos (cfr. *infra)*. Además se ha intentado encontrar conexiones entre Apolo, los licios y los hititas. Esas conexiones no se pueden probar sobre la base de la etimología de su nombre[10]. Pero quizá deba interpretarse en función de un origen anatolio la representación habitual del dios armado con un arco que no utiliza nunca para cazar aunque sí, ya en la *Ilíada* (I 46-52), para sembrar la peste y la muerte entre los hombres[11]. Apolo,

[8] Cfr. Burkert (1985, 144); Graf (1996, 864).

[9] Se ha defendido la relación entre el nombre de Apolo y la voz doria *apélla*, «reunión popular». Cfr. Burkert (1975) y lo que dicen, en sentido diverso, Chantraine (1983-84[2], 98) o Muth (1998[2], 90).

[10] Cfr. lo que comenta Bernabé (1978, 86, n. 3).

[11] La etimología popular griega relacionaba el nombre de Apolo con el verbo *apóllymi*, «destruir».

como dios que provoca plagas, guarda muchas similitudes con divinidades orientales como Nergal o Reshef[12]. Con todo, y como ya sugeríamos antes siguiendo a Burkert y Muth, no pueden desatenderse las otras influencias no orientales que han redondeado la figura de Apolo. Recordamos que Apolo no es únicamente el dios que trae las plagas y la peste sino también su contrario, el dios que cura. Parece que Apolo ha asumido esta función a partir del dios Peón, posiblemente atestiguado en las tablillas micénicas de Cnoso *(Pa-ja-wo-ne)*. Al recibir de él este campo de influencia[13], Apolo asumió también la denominación «Peán» (cfr. aquí vv. 272, 500 y 517) y se convirtió en divinidad receptora del tipo de himno al que se aplica este nombre (cfr. nn. a vv. 272 y 517). Con las capacidades curativas, en una sociedad que creía en la curación por medio de la palabra[14] (el «encantamiento»), Apolo recibió también el patrocinio sobre la música.

Aun no siendo una divinidad con raíces griegas tan profundas como las de sus otros compañeros del canon, Apolo se convirtió en el más griego de los dioses (Nilsson 1955², 529) y extendió pronto su culto gracias al proceso de colonización. De los campos de actuación que le son propios ya hemos hecho mención a su papel como dios de la peste y su contrario, la salud. El dios del arco es también dios de la lira con la que compone su música (cfr. *h.Merc.* 475 ss.), y a los dos atributos se refiere además Apolo desde el momento en que empieza a hablar *(h.Ap.* 131). El pasaje del *Himno a Apolo* que incluye las primeras palabras de la deidad recién nacida menciona después (v. 132) el papel del dios como mediador entre Zeus y los hombres en cuanto intérprete y patrón de la mántica («proclamaré a los hombres de Zeus la inflexible voluntad»); a la competencia de Apolo en este campo se refiere también muy en detalle la sección final del *Himno a Hermes* (vv. 533 ss.). Su función de mediador convierte además a Apolo en res-

[12] Cfr. Burkert (1985, 145); Muth (1998², 92).

[13] Nótese que, en Homero (cfr., p. ej., *Il.* V 401), Peón se ha transformado en un médico humano sin que, por otro lado, Apolo haya asumido ya el papel de figura sanadora.

[14] Cfr. Laín Entralgo (1958).

ponsable de ritos de purificación, como aquel al que la tradición cuenta que se tuvo que someter él mismo en el valle del Tempe después de acabar con la serpiente Pitón[15]. Hay aún otros aspectos claves de la figura de Apolo que pueden resultarnos menos conocidos que los ya mencionados. En el *Himno a Hermes* no sólo se nos cuenta cómo Apolo recibe la lira de su medio hermano o cómo se proclama patrono de la adivinación. El texto al que nos referimos presenta también a Apolo como propietario de un rebaño de vacas[16]; ello puede ser un recuerdo de una función originaria de Apolo como divinidad agraria, al igual que puede serlo su relación con las figuras de Jacinto, Cipariso o Dafne (cfr. *supra).* Más aún, la relación etimológica de Apolo con *apéllai,* «reuniones populares» de sentido iniciático según Burkert (1985, 144), recuerda la protección que ejerce el dios sobre los efebos, así como su aspecto cívico; ambas dimensiones son efectivamente propias de Apolo en Grecia, con independencia de que la etimología doria de su nombre sea o no correcta (cfr. Graf 1996, 866-867). Por último, Apolo terminó siendo identificado con el Sol, si bien esta identificación no se produjo hasta el siglo V a.C.[17].

Aunque Apolo fue una divinidad venerada en toda Grecia[18], las dos sedes principales de su culto eran Delos y Delfos. Ambos santuarios poseían relevancia panhelénica, pues, como indica Burkert (1985, 143), desde ellos se extendió el culto a Apolo bajo las advocaciones específicas de Apolo délico y Apolo pítico (délfico). Se ha calculado que en Delos, la patria del dios, ya debía de rendírsele culto hacia el año 1000 a.C. (Muth 1998², 88); no obstante, parece que el primer templo

---

15 Cfr. Aristónoo I 17 (cfr. Furley-Bremer 2001, II 46). Pausanias II 7, 7; 30, 3. El *h.Ap.* no se refiere a este episodio.

16 A Apolo, como dios pastor, parece ajustársele muy bien el epíteto *lýkeios,* supuestamente «lobuno» (¿o «licio»?; cfr. *supra).* Calímaco *(Himnos* II 47-54) presenta directamente a Apolo como pastor.

17 Cfr. Muth (1998², 89) y Nota Previa a *H. Hom.* XXXI.

18 En muchos lugares el culto a Apolo se superpuso a cultos dedicados a otras divinidades, a las que sin embargo no desplazó; cfr. Muth (1998², 89) y, aquí, n. a v. 296.

dedicado a esta divinidad en el lugar debe de datar del siglo VII a.C. El *Himno a Apolo* (vv. 146-64) nos habla del festival anual celebrado en la isla en honor al dios por los jonios. Además, la sede de Delos es importante dentro de la historia política de Grecia por cuanto su templo albergó entre los años 478 y 454 a.C. el tesoro de la liga marítima creada bajo los auspicios de Atenas. Precisamente fueron los atenienses quienes, en el año 425 a.C., introdujeron en el lugar un festival que, concebido a la manera de los certámenes panhelénicos, había de celebrarse cada cuatro años.

El culto de Apolo en Delfos debió de establecerse en el siglo IX a.C. Parece que en esa sede Apolo hubo de desbancar un culto anterior a la Tierra, divinidad que entre los griegos, en época histórica, gozó de cultos muy escasos (cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XXX). El templo de Apolo en Delfos, construido en el siglo VIII o VII a.C., se convirtió en el centro oracular más importante de Grecia. Al menos en época clásica (no sabemos exactamente desde cuándo)[19], los oráculos eran pronunciados por una sacerdotisa que recibía el nombre de Pitia, «sacerdotisa de Pito», nombre que en la práctica es equivalente a Delfos. En el *Himno a Apolo* (v. 372) se propone, en relación con Pitón, una etimología para Pito, voz que dio nombre a los juegos panhelénicos celebrados en el lugar cada cuatro años, los llamados Juegos Píticos. Delfos motivó en el arcaísmo los enfrentamientos militares conocidos como Guerras Sagradas. En estos conflictos, que se datan en el siglo VI a.C., combatieron por el control de Delfos la ciudad de Crisa (cfr. n. a v. 269) y la llamada liga de los Anfictiones, que en origen debieron de agruparse en torno al templo dedicado a Deméter en Antela, en las Termópilas. Finalmente, fueron los Anfictiones quienes obtuvieron la victoria sobre Crisa, lugar que fue aniquilado. Es posible, aunque no seguro, que el *Himno a Apolo* (vv. 542-544) contenga una referencia a cómo el control de Crisa fue sustituido por el de sus rivales (cfr. n. a v. 542).

---

[19] En el *h.Ap.* no figura ninguna referencia a la Pitia, sobre lo cual cfr. n. a v. 396.

2. El «Himno Homérico» III (A Apolo)[20]

En el caso de este texto no comenzaremos tratando su cronología, como hacíamos en la Nota Previa al *Himno a Deméter*, sino el problema de su unidad. En la Introducción general ya hemos comentado que existen discrepancias entre los críticos que ven en el *Himno a Apolo* la yuxtaposición de dos poemas dedicados al dios de Delos y Delfos y quienes, por otra parte, creen que la composición representa una unidad[21]. Por ejemplo, Janko (1981, 16-17) declaraba:

> A la luz de la evidencia comparativa discutida previamente no debería ser necesario argumentar que éste [el supuesto *Himno Délico*] es un himno independiente y completo en sí mismo; sin embargo, la opinión contraria aún es defendida por unos pocos estudiosos.

El mismo punto de vista se mantiene en Janko (1982). Pero, por esas mismas fechas, en un libro cuyo título consideramos programático *(From Delos to Delphi)*, Miller (1986) presentaba un alegato a favor de la unidad del himno. La misma postura la defendía poco después Clay (1989, 17-94). West (2003, 9-12) ha vuelto a manifestarse a favor de la opción separatista.

Quienes descomponen el texto en un *Himno Délico* y un *Himno Pítico* manejan distintos argumentos. Por un lado, a ningún lector se le escapará que existen divergencias de tema entre las dos partes de que, evidentemente, consta la composición. En toda la primera porción del poema (vv. 1-178) la atención se centra en el nacimiento de Apolo en Delos y su ascensión desde tan humilde cuna al puesto que le correspon-

---

[20] Como comentario al *h.Ap.* pueden consultarse las páginas incluidas en Allen-Halliday-Sikes (1936, 183-267) y Càssola (1975, 79-104, 485-516). Existe, además, un comentario inédito de la porción délica del poema (Chappell 1995).

[21] La mejor síntesis de la bibliografía sobre el particular hasta 1975 se encuentra en Förstel (1979, 20-59). Cfr. también Clay (1989, 18, n. 1).

de entre los olímpicos. En cambio, la segunda sección (179-544) trata un asunto aparentemente distinto: cómo Apolo se empeña en la búsqueda de una sede para su templo y cómo acaba encontrándola en Delfos. Por ello, West (2003, 9) dice (como otros críticos anteriores) que el *Himno Délico* tiene sentido como celebración de Apolo en su patria, mientras que el *Himno Pítico* debió de ser compuesto para su ejecución en Delfos. Es obvio, además, el carácter peculiar de la estructura del texto. En este sentido, lo más notable, y lo que más atañe al asunto que discutimos ahora, es que la sección délica termina en apariencia como terminan habitualmente los himnos independientes de la colección (Janko 1981, 17-18): con una conclusión (vv. 165-178) que incluye, según lo regular, un saludo al dios (v. 165) y la referencia a otro canto (vv. 177-178); entre medias se incluye, como elemento peculiar, el sello poético de los versos 166-176 (cfr. n. a v. 165). Parece que deberíamos esperar, por tanto, que el *Himno a Apolo* se acabara en el verso 178 sin que siguiera continuación alguna. La estadística (cfr. Janko 1982, 99-132) ha objetivado además la existencia de divergencias lingüísticas entre las dos partes del poema, punto éste que ya había sido advertido por la bibliografía anterior gracias a métodos más tradicionales (cfr. Allen-Halliday-Sikes 1936, 185).

El párrafo previo menciona datos internos del poema. No son éstos los únicos que han tenido relevancia en el debate, pues a ellos se suman otros tomados de la tradición. Ya se comentó en la Introducción general que Tucídides (III 104, 4) cita, adscribiéndoselos a Homero, versos del *Himno a Apolo* (146-150); el tenor literal del pasaje ha hecho pensar a parte de la crítica que lo que conoce y cita Tucídides es, en concreto, la porción délica, que en su tiempo habría sido aún un himno independiente[22]. En el mismo sentido se ha interpretado la noticia[23] de que en el templo de Ártemis en Delos existía un álbum (un *leýkoma)* en el que los delios habían recogido por escrito el *Himno a Apolo,* muy posiblemente sólo su porción délica (cfr. Förstel 1979, 71-81). No es hasta el si-

[22] Cfr. la crítica de Clay (1989, 48, n. 97).
[23] Cfr. *Certamen de Homero y Hesíodo* 320-1 Allen.

glo II d.C. cuando los testimonios del *Himno a Apolo* citan indistintamente versos de la primera y la segunda sección del poema[24]. En este contexto se puede recordar además que el escolio a las *Nemeas* de Píndaro (II 2, III 29 Drachmann) atribuye el *Himno a Apolo* a Cineto de Quíos, un rapsoda que debió de componer poemas hexamétricos para después hacerlos circular bajo el nombre de Homero. Según el texto de ese escolio, Cineto habría recitado poesía homérica en Siracusa entre los años 504 y 501 a.C. De ser correcta esta cronología[25], implicaría una fecha notablemente baja para la composición del *Himno:* o bien podría hacernos pensar que Cineto fue realmente el refundidor de dos himnos, o el prolongador de uno de ellos, y que esta tarea la efectuó quizá en la fecha a la que se refiere el escolio a Píndaro.

Todos estos materiales, tanto los internos como los externos, han sido puestos en relación de manera muy diversa. Podemos recordar la formulación del problema más reciente que conocemos, aquélla de la que es autor West (2003, 10-2)[26]. Según este crítico (y en este primer punto contradice, por cierto, la opinión común de los separatistas), la sección más antigua es la délfica, que habría sido compuesta después de la primera Guerra Sagrada y la destrucción de Crisa (cfr. *supra* y n. a v. 542), posiblemente para ser ejecutada con motivo de la institución de los Juegos Píticos (586 a.C.). West *(ibíd.)* supone que, unos cincuenta años después, Cineto compuso la sección délica a partir de su conocimiento de la pítica; parte esencial de este himno délico era además la celebración de Homero (y por tanto de los Homéridas, a cuyo número pertenecía Cineto) inserta en el sello poético de los versos 166-176. Pero, según West, con Cineto no concluye la historia del *Himno a Apolo.* Supuestamente, Polícrates de Samos, quien quería celebrar en Delos un festival común del Apolo délico y el délfico, propuso a Cineto la elaboración de un himno

[24] Cfr., p. ej., Pausanias X 37, 5.

[25] También ha sido objeto de discusión. Cfr., en defensa de ella, Càssola (1975, 101).

[26] Cfr. también West (1975).

délico-pítico, himno que Cineto compuso amalgamando el texto más antiguo con su propia composición[27].

Entendemos que el lector apreciará lo mucho que de conjetura tiene la hipótesis de West. No extrañará que los defensores de la unidad del texto hayan esgrimido (durante más de dos siglos)[28] contraargumentos de innegable solidez, de tal manera que no puede afirmarse que exista hoy en día una hipótesis preferente. Nos parece interesante traer a colación la tesis unitaria de Clay (1989, 17-94), quien recuerda la complejidad de la figura mítica de Apolo y señala que, por sí mismas, ni la porción délica ni la pítica dan cuenta de esa complejidad: las tres honras que reclama Apolo en el momento de nacer (vv. 131-132) no serán suyas hasta la conclusión del conjunto del poema. Hay además, según Clay (1989, 19), muchos paralelismos compositivos entre las dos porciones y, más aún, cuestiones que se plantean en la primera parte del himno para recibir respuesta sólo en la segunda. Pongamos un ejemplo muy simple de ello. Al ser abordada por Leto, la isla de Delos da por supuesto que, si nace en ella, el nuevo dios la abandonará para buscar en otro sitio «un templo y sotos arbolados» (v. 76). A los templos y sotos del dios se refiere aún la parte délica en el priamel de las líneas 140-5 (v. 143). Pero, propiamente, de la adquisición de ese nuevo espacio (y del oráculo, prerrogativa anunciada en 132) no se habla hasta la porción délfica, donde la fórmula «un templo y sotos arbolados» recurre en 241 y 245.

Consideramos que es cierto que en la primera porción del *Himno a Apolo* hay muchas cuestiones que no se responden hasta la segunda, y que por ello el llamado *Himno Délico* no puede desgajarse radicalmente de la sección pítica. Nuestra postura personal es moderadamente unitaria. Reconocemos que es cierto que existen disonancias entre las dos partes del texto, y que puede que éstas no hayan formado una unidad desde su origen. Por otro lado, lo que nosotros conservamos es un texto único que puede leerse como unidad. Por ello pre-

---

[27] La hipótesis sobre Polícrates y Cineto aparece en Burkert (1979).

[28] Recuérdese que la polémica la desató Ruhnken en 1782, en la segunda edición de su *Epistula critica* (cfr. datos sobre la misma en Càssola 1975, 619).

ferimos superar la discusión sobre estas cuestiones críticas tradicionales y centrarnos en la lectura y análisis de un poema que ha llegado al siglo XXI como un todo; posiblemente, el propio análisis literario del *Himno a Apolo* pueda aportar los mejores argumentos en apoyo de la tesis unitaria.

Aunque en el párrafo anterior hemos declarado que preferíamos rehuir ciertas discusiones recurrentes, sería inoportuno no tratar en esta Nota Previa el problema cronológico. Al respecto citábamos en la Introducción general la tesis del separatista Janko: el himno délico data aproximadamente del 660 a.C. y el délfico del 585 a.C. Es verdad que prácticamente cada crítico que ha escrito sobre el particular ha propuesto su propia cronología[29]. Aun así, parece que un punto de consenso posible puede consistir en aceptar que la forma final del *Himno a Apolo* data de algún momento del siglo VI a.C. En cambio, consideramos hipotético el intento de datar el supuesto himno ejecutado en el festival jónico de Delos (cfr. *supra* y vv. 146-164), dado que carecemos de certezas de que ese poema haya existido alguna vez de manera independiente.

La ocasión de ejecución del *Himno* puede haber sido cualquier fiesta dedicada a Apolo. Pero es evidente que los festivales más idóneos eran los celebrados en Delos y Delfos. Si el *Himno a Deméter* hacía referencias extensas a Eleusis, sede de los ritos mistéricos de las dos diosas y probable lugar de ejecución del poema, el *Himno a Apolo* hace también lo propio con las dos sedes fundamentales del culto al dios destinatario. En línea con la opinión de quienes leen el *Himno a Apolo* como una unidad, creemos que en cualquiera de esas dos sedes habría poseído pleno sentido todo lo que se cuenta sobre el dios en nuestro poema. Quizá guarde también relación con ello el que, como ocurre en otros textos del corpus, el *Himno a Apolo* evite los aspectos más localistas y prefiera adoptar un enfoque panhelénico[30].

---

[29] Por poner sólo un ejemplo, recordamos que Càssola (1975, 100-2) cree que el himno délico debe de datar por lo menos del siglo VII a.C. y que el délfico (y por tanto todo el *Himno a Apolo* en su forma definitiva) tuvo que ser compuesto en el siglo VI a.C., después de la primera Guerra Sagrada.

[30] Así lo argumenta Clay (1989, 47-9), en comentario a los versos 151-5.

Tal y como nosotros podemos leerlo, el *Himno a Apolo* es un himno largo de tipo compuesto que consta de dos secciones medias, dedicadas respectivamente al Apolo de Delos y al de Delfos. En la primera de estas secciones (vv. 2-178) se combinan una parte atributiva seguida de un priamel (vv. 2-29) y una parte mítica (vv. 30-139) donde se refiere la búsqueda de Leto de un lugar donde dar a luz, la llegada a Delos, los avatares del parto y los primeros momentos en la vida de Apolo. En los versos siguientes, tras un nuevo priamel (vv. 140-145), se retoma la forma atributiva y se ensalza al dios mediante la evocación de la fiesta celebrada en su honor en Delos (vv. 146-164); sobre la aparente conclusión de las líneas 165-178, cfr. lo dicho *supra*. La sección media dedicada al Apolo de Delfos (vv. 179-544) vuelve a iniciarse con parte atributiva y priamel (vv. 182-215)[31]. En el v. 216 comienza la segunda sección narrativa del himno, que concluye en el 544; el rapsoda-narrador relata cómo Apolo busca una sede para su oráculo, cómo se establece en Delfos y convierte a unos marineros cretenses en servidores del templo. La conclusión (vv. 545-546) consta de saludo y referencia a otro canto, sin incluir petición, según lo habitual en los himnos largos (cfr. Torres 2002-03, 40). De manera sintética puede proponerse la siguiente estructura para el conjunto del texto:

I. Introducción: v. 1.
II.a. Sección media (Delos): vv. 2-178.
  1. Parte atributiva: vv. 2-18.
     Apolo en el Olimpo: vv. 2-13.
     Invocación a Leto: vv. 14-18.
  2. Priamel: vv. 19-29.
     Búsqueda de un tema para el himno: vv. 19-24.
     El nacimiento como tema: vv. 25-29.
  3. Mito: vv. 30-139.
     El viaje de Leto: vv. 30-46.
     Llegada de Leto a Delos: vv. 47-49.
     Leto habla con Delos: vv. 50-60.

[31] Las líneas 179-81 son una transición, sobre la cual cfr. la hipótesis de Pavese (1993, 174-5).

Réplica de Delos: vv. 61-82.
Juramento de Leto: vv. 83-88.
Nacimiento del dios: vv. 89-126.
Autoafirmación del dios: vv. 127-139.

4. Priamel: vv. 140-145.
5. Parte atributiva (el festival de Delos): vv. 146-164.
6. Conclusión [¿?]: vv. 165-178.
   Saludo al dios: v. 165.
   Sello poético: vv. 166-176.
   Referencia a otro canto: vv. 177-178.

IIb. Sección media (Delfos): vv. 179-544.

1. Transición: vv. 179-181.
2. Parte atributiva (escena en el Olimpo): vv. 182-206.
3. Priamel: vv. 207-215.
4. Mito: vv. 216-544.
   Búsqueda de una sede oracular (primera etapa): vv. 216-228.
   Onquesto: vv. 229-238.
   Búsqueda de una sede oracular (segunda etapa): vv. 239-243.
   Telfusa: vv. 244-276.
   Continuación del viaje: vv. 277-280.
   Descripción de Crisa: vv. 281-286.
   Palabras de Apolo: vv. 287-293.
   Construcción del templo: vv. 294-299.
   Presentación de la dragona: vv. 300-304.
   La dragona y Tifón: vv. 305-355.
   Muerte de la dragona: vv. 356-374.
   Venganza contra Telfusa: vv. 375-387.
   Búsqueda de sacerdotes: vv. 388-399.
   Apolo en la nave cretense: vv. 400-408.
   Viaje de la nave: vv. 409-439.
   Epifanía del dios: vv. 440-447.
   Presentación ante los cretenses y diálogo con ellos: vv. 448-501.
   Cumplimiento de las órdenes del dios: vv. 502-524.
   Preocupación de los cretenses por su futuro: vv. 525-530.
   Réplica de Apolo: vv. 531-544.

III. Conclusión: vv. 545-546.
Saludo al dios: v. 545.
Referencia a otro canto: v. 546.

Puede ser interesante que comentemos algunas peculiaridades narrativas del texto que pueden llamar la atención del lector. La primera es la frecuencia con que se recurre al procedimiento del catálogo, que en concreto es catálogo de topónimos. Entre los textos leídos hasta ahora ya hemos encontrado ejemplos de este procedimiento arcaico de composición en el *Himno a Deméter*[32]. En el *Himno a Apolo* se emplea también en bastantes ocasiones el catálogo, tanto en la sección délica (vv. 30-44) como en la délfica (vv. 216-230, 240-244, 409-412, 422-431). En todas las ocasiones, el procedimiento presenta las etapas en el peregrinar de un personaje, sea éste Leto en el primero de los ejemplos o su hijo Apolo (solo o en unión de los marineros de Creta) en los catálogos de la segunda parte. Los topónimos parecen además hitos de un periplo en dos pasajes: en los versos 30 ss., cuando se resume el viaje de Leto en busca de un lugar donde dar a luz (cfr. n. a v. 30), y en 409 ss., cuando se recuerdan los puntos que costea la nave cretense en su viaje hacia Crisa (cfr. n. a v. 409). En cambio, el catálogo de topónimos que comienza en 216 y prosigue (con una interrupción) hasta 244 resume el viaje por tierra que emprende Apolo mientras busca una sede para su templo. Aclarar que el catálogo es un procedimiento usual en la épica homérica y, muy especialmente, en la poesía hesiódica *(Teogonía)* nos ayuda a relacionar el *Himno a Apolo* con formas arcaicas de narrar. Pero, más allá de esta observación, debe comentarse que el modo narrativo es altamente funcional en este texto por cuanto presenta de manera plástica las distintas etapas que deben cumplir los protagonistas hasta llegar a sus destinos: Delos en el caso de Leto, y Delfos (por dos vías distintas, tierra y mar) en el caso de Apolo y los cretenses; la enumera-

[32] Sobre el catálogo en la narrativa homérica, cfr. García Blanco-Macía Aparicio (1991, CXCV-CXCVII). Sobre catálogos en el *h.Cer.*, cfr. vv. 6-8, 153-5, 318-24, 426-8, 474-5.

ción de las etapas recrea la progresión de tres viajes que el oyente del rapsoda percibía sin duda como arduos.

Puede llamar igualmente la atención que en ocasiones la narración del *Himno a Apolo* se detenga y dé paso a digresiones. Podemos fijarnos, como primer ejemplo, en los versos 230-238. Mientras busca una sede para su oráculo, Apolo llega a Onquesto. La narración del viaje del dios (y el catálogo de topónimos de 216-230) se detiene en este punto. Lo que leemos a continuación es la explicación que ofrece el narrador de un curioso ritual celebrado en honor a Posidón en el sitio; hasta donde podemos saber, parece tratarse de un rito adivinatorio (cfr. n. a v. 238). Tradicionalmente se ha considerado que el pasaje es una digresión sin relación con el tema central del himno[33]. Es verdad que la digresión sobre Onquesto se aparta de los modos narrativos propios de la *Ilíada* o la *Odisea*[34]. Ahora bien, interesa destacar que el episodio de Onquesto es funcional dentro del *Himno a Apolo* porque recuerda que la divinidad protagonista no puede establecerse en un lugar ocupado ya por otro dios, Posidón en este caso[35].

La ruptura de pautas narrativas habituales en la épica puede ser incluso más notable. En este sentido llamamos la atención sobre la digresión acerca del nacimiento de Tifón que se encuentra en los versos 305-355. Sorprende que se dediquen cincuenta versos a un personaje cuya única relación con Apolo estriba, al menos a primera vista, en haber sido criado por la dragona a la que el dios, que quiere establecerse en Crisa, está a punto de matar. De hecho, la crítica ha dudado sobre la pertinencia del episodio y en bastantes ocasiones[36] ha preferido considerarlo una interpolación. Quizá lo que sucede es, simplemente, que los hábitos narrativos de los autores de los

[33] Miller (1986, 72) define este pasaje como una «rhetorical pause».

[34] En Homero, este tipo de excursos y explicaciones aparecen raramente en boca del narrador, como ocurre en este lugar del *h.Ap.* Sobre los comentarios del narrador en Homero, cfr. Sc. Richardson (1990, 140-66; cfr. 141).

[35] Más en detalle sobre los motivos por los que Apolo debe renunciar a esta sede oracular, Clay (1989, 59).

[36] Cfr., p. ej., Càssola (1975, 505) y las referencias recogidas en Clay (1989, 64, n. 145).

Himnos Homéricos no coinciden ni con los nuestros ni con los de la *Ilíada* o la *Odisea* (cfr. Torres 2003b, 111). Hacemos observar que, pese a todo lo dicho en sentido contrario, el episodio de Tifón es funcional, según ha mostrado Clay (1989, 64-71)[37]. Es funcional porque Tifón, en esta versión del mito, se convierte en contrapunto de Apolo. Tifón, el hijo de la esposa de Zeus, Hera, es una amenaza para el dios supremo, al que intenta derrocar (cfr. *Teog.* 820-868); en cambio, el hijo de Zeus y Leto, quien ya ha demostrado que no es una amenaza como se temió en el momento de su nacimiento *(h.Ap.*, vv. 67-69), será quien ocupe el puesto al lado de su padre Zeus (cfr. vv. 5-13). Tras acabar con la dragona, nodriza de Tifón, Apolo tendrá, al fin, un oráculo en Delfos y tomará posesión de todas las prerrogativas que le estaban destinadas (cfr. vv. 131-132).

[37] La autenticidad del pasaje la defiende, con argumentos lingüísticos, Janko (1982, 116-9).

HIMNO III

A APOLO

Haré memoria, y no me olvidaré, de Apolo que hiere
de lejos,
ante quien los dioses tiemblan cuando por la morada de
Zeus camina;
y al aproximarse él se levantan
todos de los sitiales, cuando su brillante arco tiende.
Sólo Leto permanece[38] junto a Zeus que se goza con el
rayo,
y ella es quien el arco le suelta y le cierra el carcaj,
y, de sus poderosos hombros con sus manos tomándolo,
el arco cuelga del pilar junto al que se sienta su padre,
en percha de oro: a él al trono lo lleva y sienta.
A éste néctar le da su padre en copa de oro,
saludando a su hijo, y luego las demás divinidades
allí se acomodan; alégrase la augusta Leto
porque a un hijo poderoso, de arco armado, dio a luz.
Salud, bienaventurada Leto, pues diste a luz ilustres hijos,
Apolo soberano y Ártemis flechadora,
a ella en Ortigia y a él en la rocosa Delos,
apoyada en elevada montaña, la eminencia del Cinto,

[38] El texto griego mezcla tiempos de presente y pasado. Posiblemente, el rapsoda empieza describiendo una escena habitual (visita de Apolo al Olimpo) que después transforma inconscientemente en el relato de un acontecimiento único (llegada y admisión entre los inmortales del hijo de Leto). Cfr. Càssola (1975, 485-6).

muy cerca de la palmera, junto a las corrientes del Inopo[39].
¿Cómo te celebraré yo a ti, que eres celebrado en todos los himnos?[40].
Pues por doquier, Febo[41], se ofrece materia de canto en tu honor,
sea en la tierra firme, criadora de novillas, sea en las islas;
todas las atalayas te son gratas, las altas cimas
de los elevados montes y los ríos que a la mar van a dar,
los promontorios que en las aguas se adentran y las ensenadas marinas.
¿O cantaré cómo en un principio Leto te dio a luz, alegría para los mortales,
apoyada en la eminencia del Cinto, en la rocosa isla,
en Delos batida por el mar? De uno y otro lado el negro oleaje
penetraba en tierra, al fragoroso empuje de los vientos;
de allí saliendo sobre todos los mortales imperas.
A cuantos Creta en su interior acoge y la tierra de Atenas[42],

---

[39] Las primeras menciones griegas a Ortigia, patria de Ártemis, son imprecisas en su localización (cfr. Homero, *Od.* V 123); en Calímaco *(Himnos* II 59) y otros autores se identifica a Ortigia con Delos. En esta isla se encuentra el Cinto, la «elevada montaña» de 113 m de altura; también forma parte del paisaje de Delos el río Inopo. Sobre la palmera de la que el himno habla como un punto de referencia conocido, cfr. Teognis 5-7.

[40] Como en el caso del *h.Bac.* (fr. 1, vv. 2 ss.), el planteamiento adopta la forma de un priamel: en los versos siguientes se enunciarán diversas posibilidades que se irán descartando (no A, no B, no C...) hasta dar con la temática elegida para el canto (sí Z; cfr. v. 25). En este mismo himno, cfr. también los priameles de vv. 140-5, 207-15.

[41] *Phoîbos* es un antiguo epíteto de Apolo, interpretado por LSJ (s. v.) como «pure, bright, radiant»; en el mismo sentido lo interpreta Ruipérez (1953). Es peculiar la frecuencia con que el *Himno* apostrofa al dios; bajo el nombre de Febo lo hace aquí y en vv. 120, 127 y 146 (todas estas invocaciones aparecen en el llamado *Himno Délico;* en la segunda parte del *Himno* se utilizan otras fórmulas para el apóstrofe).

[42] «A cuantos Creta en su interior acoge...» debe conectarse con v. 45 («a tantos territorios llegó Leto»). Este largo catálogo de topónimos incluye islas (Creta), ciudades costeras o cercanas al mar (Atenas) y montes (Atos). En todos los casos se trata de puntos de referencia para la navegación; por ello se ha afirmado que el catálogo tiene carácter de periplo (para la identificación de los nombres, cfr. Càssola 1975, 488-91). El catálogo de lugares es un procedi-

la isla de Egina y Eubea, famosa por sus naves,
Egas, Iresias y Pepareto, vecina del mar,
el tracio Atos y las elevadas cimas del Pelio,
la tracia Samos y las sombrías cumbres del Ida,
Esciro, Focea y la escarpada altura de Autócane,
la bien fundada Imbros y Lemnos fecunda,
Lesbos divinal, solar de Mácar[43] eolio,
y Quíos, la más rica de las islas que en el mar se encuentran,
la abrupta Mimante y las elevadas cimas del Córico,
Claros radiante y la escarpada altura de Esagea,
Samos rica en agua y las escarpadas cimas de Micale,
Mileto y Cos, ciudad de los hombres Méropes[44],
Cnido escarpada y Cárpato ventosa,
Naxos, Paros y Renea rocosa:
a tantos territorios llegó Leto entre dolores de parto por el que hiere de lejos,
por si alguna tierra quería convertirse en hogar de su hijo.
Mas ellas mucho temblaban y temían[45], y ninguna se atrevió
a acoger a Febo, aun siendo tierra feraz,
hasta que en Delos puso el pie la augusta Leto
y, preguntándole, aladas palabras le dirigió:
«Delos, ¿querrías ser solar de mi hijo,
Febo Apolo, y que en ti se levantara un rico templo?
Ningún otro pondrá nunca en ti su mano, ni te honrará,
ni rica en bueyes creo que vayas a ser, ni rica en ganado,

miento favorito del autor del himno (cfr., p. ej., vv. 216 ss., 422 ss.), quien continúa en este punto modos narrativos propios de Homero y Hesíodo.

43 Mácar era hijo de Rodo y el Sol. Él y tres de sus hermanos mataron por envidia a un quinto hermano, Ténages, tras lo cual Mácar hubo de escapar a Lesbos; allí se convirtió en rey. Según otras tradiciones es hijo de Crínaco y nieto de Zeus; o bien hijo de Eolo (cfr. aquí «Mácar eolio»).

44 Aquí, «Méropes» (a diferencia de lo que ocurre en *h.Bac.*, fr. 1, v. 11; cfr. n. *ad loc.)* es el nombre usado frecuentemente en poesía para referirse a los habitantes de la isla de Cos.

45 Eran de temer tanto la desmesura del futuro dios (cfr. vv. 66 ss.) como las represalias de Hera (vv. 99 ss.).

ni grano producirás, ni plantas abundantes criarás;
pero si de Apolo que obra de lejos el templo tuvieras,
los hombres todos te traerán hecatombes,
aquí reuniéndose, y el olor de la grasa sin tregua, por
siempre,
de ti se alzará; alimentarás a cuantos te habiten
gracias a manos extranjeras, pues no es rico tu suelo.»
Así dijo; se alegró Delos, y en respuesta le decía:
«Leto, la hija más gloriosa del gran Ceo[46],
benévola yo el nacimiento del soberano que hiere de
lejos
acogería, pues en verdad soy en demasía desdeñada
entre los hombres, y así alcanzaría gran honra.
Mas esto que se cuenta temo, Leto, y no te lo ocultaré:
es que dicen que Apolo muy desmedido
será, y que tendrá gran poder entre los inmortales
y entre los mortales hombres, sobre la tierra fecunda.
Por ello mucho temo, en mi pecho y mi ánimo,
que cuando por primera vez vea la luz del sol
la isla desprecie, pues en efecto es rocoso mi suelo,
y, haciéndome volcar con sus pies, me precipite en la
vorágine del mar.
Entonces, descargando sobre mi cabeza, el poderoso
oleaje, siempre abundante,
me anegará; y él a otra tierra llegará, la que le agrade
para levantar un templo y sotos arbolados;
en mí los pulpos sus abrigos y las negras focas
moradas construirán seguras, por la ausencia de hombres.
Pero si osaras, oh diosa, prestarme un solemne juramento,
que aquí él construirá en primer lugar un espléndido
templo,
para que sea oráculo de los hombres; mas luego
...[47]

[46] Según la versión que conoce ya Hesíodo (*Teog.* 134, 404 ss.), Ceo es uno de los doce Titanes, hijos del Cielo y la Tierra; de su hermana Febe engendró a Leto y Asteria.

[47] Hay una laguna entre los vv. 81 y 82. Según Latacz (1968), el verso que ha desaparecido podía decir «en otra parte levante templos, y que tenga gloria... ».

entre todos los humanos, pues con muchos nombres celebrado será.»
Así dijo; y Leto el solemne juramento de los dioses prestó[48]:
«Sepa ahora esto la tierra, el vasto cielo en lo alto
y el agua de la Éstige que hacia el abismo fluye, el más solemne
y terrible juramento que existe entre los bienaventurados dioses:
a fe que de Febo siempre habrá aquí un fragante
altar y un santuario, y a ti te honrará por encima de todas las tierras.»
Y una vez que ella juró y confirmó su juramento,
Delos mucho se alegraba con el nacimiento del soberano que hiere de lejos;
pero Leto durante nueve días[49] y nueve noches por indecibles
dolores era asaltada. Las diosas estaban allí todas,
cuantas las mejores eran: Dione, Rea,
la icnea Temis y Anfitrite[50] de voz sonora,
y las demás inmortales, fuera de Hera de blancos brazos[51].
La única que no se había enterado era Ilitía que los dolores del partos procura[52]

[48] El juramento que va a pronunciar Leto poseerá una solemnidad especial; por ello, como sucede en otros lugares de la literatura griega (cfr., p. ej., Homero, *Il.* XV 36 ss.), incluirá una mención a Éstige (cfr. *h.Cer.* 259). Éstige es una de las Oceánides, según atestigua también el *h.Cer.* (v. 423).

[49] Sobre el carácter tradicional de esta referencia temporal, cfr. lo dicho en nota a *h.Cer.* 47. Nótese que aquí (contra lo esperado) no se menciona la nota diferente que se le suele atribuir al décimo día.

[50] Dione, Rea y Temis son hermanas e hijas del Cielo y la Tierra; pertenecen, por tanto, a la colectividad mítica de los Titanes (cfr. v. 62); la diosa Temis («icnea Temis») recibía culto en la ciudad tesalia de Icna según sabemos por Estrabón (IX 435). Anfitrite, por su parte, es una divinidad marina: hija de Nereo, se unió, según Hesíodo (*Teog.* 930), a Posidón.

[51] La similitud entre el verso 96 («pues se hallaba sentada en el palacio de Zeus que reúne las nubes») y el 98 ha hecho pensar a la mayoría de los críticos que corresponde a una versión alternativa.

[52] Ilitía es la diosa que vela entre los griegos por el parto; sin su presencia éste no puede iniciarse. Importa señalar que ya en Homero es considerada hija de Hera (*Il.* XI 270-1).

pues se hallaba sentada en lo alto del Olimpo bajo nubes doradas
por designio de Hera de blancos brazos, quien la retenía
por celos, porque un hijo irreprensible y poderoso
iba entonces a dar a luz Leto de hermosas trenzas.
Las diosas a Iris[53] enviaron, desde la bien fundada isla,
para traer a Ilitía, prometiéndole una gran guirnalda,
con hilos de oro engarzada, de nueve codos[54];
y le encomendaban que la llamara a escondidas de Hera de blancos brazos,
no le hiciera luego, al marcharse, dar la vuelta con sus palabras.
Y una vez que[55] esto oyó Iris veloz, de pies de viento,
echó a correr y presto cubrió todo el camino.
Y una vez que llegó al solar de los dioses, el escarpado Olimpo,
al punto a Ilitía fuera de palacio, a la puerta,
la llamó y palabras aladas le dirigió,
todo como le encomendaran las que olímpicas mansiones poseen.
A ésta el ánimo le convenció en su interior
y echaron a caminar, a tímidas palomas en sus pasos semejantes[56].
Cuando en Delos puso el pie Ilitía, que los dolores del parto procura,
a aquélla[57] entonces le llegó el momento del parto y sintió el ansia de alumbrar.
La palmera agarró con los brazos y las rodillas apoyó
en el mullido prado; sonrió la tierra bajo ella.

---

53 Sobre Iris como mensajera de los dioses, cfr. también *h.Cer.* 314-24 y n. a v. 314.

54 De más de tres metros y medio de longitud; una guirnalda de este tamaño parece poseer sentido ritual.

55 La reiteración de «y una vez que» (cfr. vv. 89, 109) puede considerarse formular.

56 La expresión vuelve a utilizarla Aristófanes en *Las aves* (v. 575), donde además se la atribuye expresamente a Homero.

57 A Leto.

De un salto salió a la luz[58] y las diosas alzaron todas la voz.
Entonces, ¡oh Febo glorioso!, las diosas te lavaban con agua clara,
en forma santa y purificadora; y te fajaron con tela blanca,
liviana, labor reciente; en torno al cuerpo un dorado ceñidor te pusieron.
Y a Apolo, el de dorada espada, no lo amamantó su madre,
sino que Temis néctar y ambrosía agradable
con sus inmortales manos le ofreció; se alegraba Leto
porque a un hijo poderoso, de arco armado, dio a luz.
Mas una vez, ¡oh Febo!, que te saciaste del inmortal alimento,
luego ya no te detenían los dorados ceñidores al revolverte,
ni había lazos que te retuvieran, mas se desataban las ataduras todas.
Al punto entre las inmortales habló Febo Apolo:
«Sean míos la cítara y el curvo arco[59];
proclamaré a los hombres de Zeus la inflexible voluntad.»
Tras hablar así echó a andar sobre la tierra de amplios caminos
Febo, el de intonsa cabellera, que hiere de lejos; y ellas todas,
las inmortales, atónitas se hallaban; de oro Delos entera
cubierta estaba, a la vista del vástago de Zeus y Leto,
por la alegría, porque el dios la escogió, para convertirla en su hogar,
entre las islas y la tierra firme: y la amó en su corazón más que a todas[60].

[58] Es decir, Apolo.

[59] Los dos instrumentos dotados de cuerda (de carâcter, en apariencia, tan distinto) que son atributos de Apolo (cfr. Ovidio, *Met.* X 107-8: *deo [...] illo / qui citharam neruis et neruis temperat arcum).*

[60] El v. 139 (no incluido en la edición de Càssola) representa una versión rapsódica diferente de la recogida en los vv. 136-8; cfr. Forderer (1971, 89-94); Cantilena (1982, 212-3); Miller (1986, 55). El verso en cuestión debe leerse a continuación del v. 135, cuyo final puede traducirse entonces, unido a 139,

Y tú, el de arco de plata, soberano Apolo, que hieres de lejos,
ora sobre el Cinto abrupto posaste tu pie,
ora por las islas y entre los hombres vagaste.
Muchos templos tienes y sotos arbolados,
todas las atalayas te son gratas, y las altas cimas
de los elevados montes, y los ríos que a la mar van a dar;
mas tú con Delos, ¡oh Febo!, sobremanera alegras tu corazón[61]:
allí, pues, los jonios de rozagantes túnicas se congregan
junto con sus hijos y sus venerables esposas.
Ellos, de ti haciendo memoria, con el pugilato, el baile y el canto
te complacen, siempre que organizan el certamen[62].
Diría quien entonces se presentara, cuando los jonios reunidos se hallan,
que inmortales y carentes de vejez son por siempre:
es que de todos vería la gracia, y se complacería su ánimo
a los varones contemplando y a las mujeres de hermosa cintura,
las naves veloces y de ellos sus muchas riquezas.
A esto se añade un gran portento cuya fama nunca morirá,
las muchachas delias, del que hiere de lejos servidoras[63]:

como «toda Delos / de flores doradas se cubrió, como la cima de un monte cuando brotan flores en el bosque». El v. 139 incluye el único símil extenso de este himno.

[61] Tucídides (III 104) presenta un texto alternativo para los vv. 146-50: «Pero en otras ocasiones con Delos, Febo, sobremanera tu ánimo alegras; / allí, pues, los jonios de rozagantes túnicas se congregan / con sus hijos y mujeres, en la calle a ti consagrada; / allí con el pugilato, el baile y el canto, / hacen memoria de ti y te complacen, siempre que instruyen el certamen.»

[62] Sobre el «certamen» de los jonios y las hipótesis acerca de las condiciones de ejecución del llamado *Himno Délico,* cfr. Nota Previa.

[63] Como otras figuras de los *H. Hom.* (cfr. Hermes en *h.Merc.* 54-61, 425-33), las muchachas delias entonan un himno dentro del himno. Esta composición a la que aquí se alude trata primero de los dioses y después de los hombres, en lo que parece ser el orden tradicional (en el corpus, cfr. *H. Hom.* XXXII, vv. 18-20).

éstas, una vez que primero a Apolo con el himno celebran,
y a su vez luego a Leto y a Ártemis flechadora,
haciendo memoria de los varones de antaño y de las mujeres
un himno entonan y encantan a las estirpes de los hombres.
De todos los hombres las voces y el tono[64]
imitar saben; diría cada uno que es él
quien habla: así de bien a ellos se acomoda su hermoso canto.
Mas, ea, sea propicio Apolo junto con Ártemis[65],
y a vosotras todas, ¡salud!; de mí también en el futuro
haced memoria, siempre que alguno de los hombres moradores de la tierra,
un extranjero atribulado, aquí llegado pregunte:
«Muchachas, ¿qué varón es para vosotras el más melodioso entre los aedos
que aquí acuden y con cuál más os gozáis?»
Y vosotras, todas a un tiempo, responded con alabanzas:
«Un varón ciego, vive en la rocosa Quíos[66]:
de éste todas sus canciones por siempre triunfarán.»

---

[64] *Bambaliastýn* es la palabra que traducimos como «tono»; aunque la cuestión es discutida, parece indicar la capacidad de las muchachas delias para imitar los acentos (la entonación) de los distintos pueblos griegos que acuden al certamen. *Bambaliastýs* (con su repetición de los fonemas /a/ y /b/) parece ejemplo de fonética expresiva (cfr. *bárbaros).* El *DGE* (s. v.) propone, como traducción de la palabra, «*balbuceo* de una lengua extranjera».

[65] El rapsoda, que tiende a hacerse presente en la introducción y la conclusión de los himnos, da en estos versos (165-78) un paso adelante y ocupa el primer plano; el pasaje carece de parangón en el resto del corpus. En opinión de Janko (1981, 18), los vv. 165-78 contienen la sección conclusiva del *Himno Délico:* en ella hay elementos típicos de las conclusiones (saludo a la divinidad en 165; referencia a otro canto en 177-8), pero también un singular sello personal en los vv. 166-76 (la intervención más directa del rapsoda en todos los *H. Hom.).* El pasaje lo valora de manera muy distinta, desde una postura unitaria, Clay (1989, 46). Cfr. también Miller (1986, 61-5).

[66] Cuando los griegos construyeron la biografía de Homero a partir de los datos proporcionados por los poemas surgió, sobre la base de este verso, la leyenda que hacía de él un ciego natural de Quíos, leyenda que parece estar atestiguada ya en Simónides (fr. 19 West).

Y nosotros vuestra fama llevaremos por cuantas partes de la tierra
recorramos, de los hombres a las ciudades bien pobladas:
ellos, sí, han de creernos, que bien cierto es.
Mas yo no dejaré de celebrar con himnos a Apolo
el que hiere de lejos, el de arco de plata, al que dio a luz Leto de hermosa cabellera[67].
¡Oh soberano!: también Licia y Meonia[68] agradable,
y Mileto, ciudad costera, adorable, son tuyas;
mas tú en Delos batida por el oleaje con gran poder gobiernas.
De Leto gloriosísima el hijo marcha tañendo
la cítara cóncava hacia Pito[69] rocosa,
con inmortales ropajes vestido, perfumados; de éste la cítara
bajo el dorado plectro un sonido adorable lanza.
De allí hacia el Olimpo, de la tierra levantándose como el pensamiento,
marcha, de Zeus a la morada y a la reunión de los restantes dioses:
al punto los inmortales atienden a la cítara y al canto.
Las Musas, por un lado, todas a una le responden con voz hermosa
y celebran en sus himnos de los dioses los dones inmortales, y de los hombres
las fatigas que reciben de los eternales dioses,
cómo viven sin seso e impotentes y no pueden
hallar de la muerte remedio ni de la vejez defensa;

[67] Parece existir un punto de inflexión entre 178 y 179; muchos críticos entienden que aquí se halla la sutura entre el *Himno Délico* y el *Himno Pítico*. De esta opinión es, p. ej., Càssola (1975, 498). Cfr. también la opinión contraria de Clay (1989, 53-4).

[68] Meonia, nombre ya presente en Homero, vale como equivalente de Lidia.

[69] Pito vale como nombre alternativo de Delfos. El lugar se encuentra situado en la ladera sur del Parnaso. Es la sede del santuario más importante de Apolo. El propio himno (vv. 371 ss.) proporciona una etimología popular del nombre de Pito.

por su parte las Gracias[70] de hermosas trenzas y las
Horas joviales,
Harmonía, Hebe y la hija de Zeus, Afrodita,
bailan, la una a la otra agarrando la mano por la
muñeca:
entre éstas canta, sin desmerecer ni quedarse atrás
en nada,
mas destacando mucho a la vista, con porte admirable,
Ártemis flechadora que se crió con Apolo.
Además, entre ellas Ares y el Argifonte[71] de aguda
mirada
bailan; mas Febo Apolo toca la cítara,
mientras con gracia y a grandes pasos avanza:
resplandor le rodea
y centellas saltan de sus pies y de su bien tejida túnica.
Ellos, Leto de doradas trenzas y el industrioso Zeus,
alegran su ánimo noble contemplando
cómo su hijo baila entre los inmortales dioses.
¿Cómo te celebraré yo a ti, que eres celebrado en
todos los himnos?[72].
¿Canto sobre cuando anduviste entre las doncellas
y en lid amorosa,
cómo fuiste cual pretendiente de la muchacha
Azántida[73],

[70] Las Gracias (cfr. n. a *h.Ven.* 61) y las Horas son, como las Musas, colectividades míticas, al igual que las Oceánides en el *h.Cer.* (cfr. vv. 417-25) o las Ninfas en el *h.Ven.* (cfr. vv. 256-72). En principio al menos, la personalidad de las colectividades míticas resulta menos definida que la de las otras figuras divinas.

[71] Sobre «Argifonte» como epíteto de Hermes, cfr. *h.Cer.* 335 y n. *ad loc.*

[72] El verso es repetición de 19 (cfr. n. *ad loc.).*

[73] Las referencias mitológicas incluidas en los vv. 208-13 son bastante inciertas; sí podemos decir que los nombres propios incluidos corresponden a personajes que tuvieron relación con las lides amorosas de Apolo de muy diversa manera. «La muchacha Azántida» puede ser Arsínoe o Corónide, quien tuvo a Asclepio de Apolo según el *H. Hom.* XVI; por el amor de ésta rivalizó Isquis con el dios. Forbante, hijo de Tríope, es, en cambio, un amado de Apolo. Erecteo puede ponerse en relación con éste a través de su hija Creúsa, también amada de Apolo. En la mención de Leucipo se ha creído ver una alusión al mito de Dafne, quien sería la «esposa de Leucipo» del v. 212 (cfr. la historia

con Isquis semejante a los dioses, el elatiónida, rico en caballos?
¿O sobre cuando estuviste con Forbante, triopeo de linaje, o con Erecteo?
¿O sobre cuando estuviste con Leucipo y la esposa de Leucipo,

...

tú a pie, él a caballo?; ciertamente, no era inferior a Tríope.
¿O bien cómo, al principio, un oráculo para los hombres
buscando, a la tierra bajaste, ¡oh Apolo que hieres de lejos!?
A Pieria[74] primero desde el Olimpo descendiste;
por Lecto arenosa pasaste, por los enianes
y a través de los perrebios; presto a Yolco llegaste
y al Ceneo subiste, en Eubea, famosa por sus naves;
te detuviste en la llanura lelantina, que no agradó tu ánimo
para levantar un templo y sotos arbolados[75].
De allí, el Euripo atravesando, ¡oh Apolo que hieres de lejos!,
subiste un verde monte, divino; presto marchaste de allí,
a Micaleso yendo y a Teumeso de mullida hierba;
de Tebas llegaste al solar cubierto de bosque:

---

de Leucipo y su amor por la joven en Pausanias III 20, 2; Partenio 15); la cuestión es incierta. Después del v. 212 se ha identificado una laguna (propuesta por primera vez por Hermann), tras la cual se nos presenta en contraste a Apolo y otro personaje, marchando (¿combatiendo?) el uno a pie y el otro a caballo: carecemos de toda referencia sobre un mito de Apolo en el que se dé tal contraste.

[74] Se inicia un nuevo catálogo de topónimos que presenta el itinerario de Apolo como un viaje desde el norte de Grecia (Macedonia) hacia el sur (Beocia) a lo largo de la costa oriental de la península. Para la identificación de los lugares mencionados, cfr. las observaciones de Càssola (1975, 501-2).

[75] Sobre las razones por las que Apolo rechaza la llanura lelantina, cfr. el comentario latino de Eitrem (1938, 128): *Apollo in insula parva saxosaque natus neque campos (cfr. Lelantinum campum, v. 220) neque agros fertiles omnino deligere videtur, scopulis autem montibusque delectatur (v. 145 etc.).*

es que aún ninguno de los mortales habitaba en la sagrada Tebas,
ni entonces había aún sendas ni caminos
de Tebas en la llanura dadora de trigo, mas la cubría el bosque[76].
Desde allí seguiste hacia delante, ¡oh Apolo que hieres de lejos!,
y a Onquesto llegaste, de Posidón espléndido soto.
Allí el potro recién domado recobra el aliento, aun agobiado
de arrastrar el hermoso carro, y el cochero experto, a tierra
del carro saltando, el camino a pie prosigue; los caballos, entre tanto,
el coche vacío sacuden libres de control.
Y, si el carro se quiebra en el soto arbolado,
de los caballos se ocupan, mas el carro, tras volcarlo, lo abandonan:
que así en un principio el rito se estableció; ellos al soberano
ruegan, y el carro entonces la voluntad del dios lo custodia[77].
Desde allí seguiste hacia delante, ¡oh Apolo que hieres de lejos!
Con el Cefiso[78] luego te encontraste, de hermosas corrientes,
el que desde Lilea vierte su agua de hermoso flujo:
tras atravesarlo, ¡oh tú, que obras de lejos!, y dejar atrás Ocálea, la de muchas torres,
desde allí llegaste a Haliarto rica en hierba.

---

[76] La explicación de estos datos en 226-8 parece hecha en función de un público que debía de estar informado, si no acerca de la Tebas histórica, sí al menos acerca de la Tebas «de siete puertas» de la que hablan la leyenda y la épica.

[77] Sobre el supuesto carácter de digresión de este pasaje, cfr. Nota Previa. Sobre el ritual de Onquesto, cfr. Schachter (1976) y Teffeteller (2001). En el *h.Merc.* 186-7 se hablará también del santuario de Posidón en Onquesto.

[78] El Cefiso es el río más importante en el sur de la Grecia continental; recorre las regiones de Fócide y Beocia.

Y pusiste tu pie al borde de Telfusa[79]: allí te agradó el terreno, irreprochable,
para levantar un templo y sotos arbolados.
Te paraste muy cerca de ella y le dijiste estas palabras:
«Telfusa, aquí medito un hermosísimo templo
levantar, oráculo de los hombres, que para mí siempre
aquí reunirán cumplidas hecatombes,
cuantos el rico Peloponeso pueblan
y cuantos habitan Europa[80] y en las islas, de uno y otro lado bañadas:
que vendrán a recibir el oráculo; mi certero consejo a éstos,
a todos, transmitiré profetizando en el pingüe templo.»
Tras hablar así dispuso los cimientos Febo Apolo,
amplios y muy profundos, compactos; pero al verlo ella,
Telfusa, en su corazón se irritó y dijo estas palabras:
«Febo, soberano que obras de lejos, unas palabras en tu pecho pondré,
pues que aquí meditas levantar un hermosísimo templo,
para que sea oráculo para los hombres, que para ti siempre
aquí reunirán cumplidas hecatombes.
Mas te diré una cosa, y tú guárdala en tu pecho:
Te molestará siempre el estrépito de las yeguas veloces
y los mulos que beben de mis sagradas fuentes:
aquí cualquier hombre preferirá contemplar
carros bien trabajados y el estrépito de los caballos de veloces pies
antes que un templo majestuoso, aunque muchas riquezas contenga.

[79] El manantial de Telfusa se halla en Beocia, según indican los textos antiguos (además del propio *h.Ap.*, cfr. Pausanias IX 33, 1). Sin embargo, en la actualidad se ignora su localización exacta; cfr. Fontenrose (1969).

[80] En el catálogo de Oceánides que recoge la *Teogonía* hesiódica figuran Europa (v. 357) y Asia (v. 359). Con todo, éste es el primer pasaje de la literatura griega en que el nombre «Europa» tiene un sentido puramente geográfico. Designa la parte continental de Grecia, por oposición al Peloponeso y las islas.

Pero si es que hacerme caso quieres, aunque tú un soberano más poderoso y bravo
eres que yo, y tu fuerza es enorme:
en Crisa[81] haz el templo, bajo el desfiladero del Parnaso.
Allí ni los carros hermosos te molestarán, ni estrépito
de caballos de veloces pies habrá en torno al bien construido altar.
Mas que así a ti, a quien cantan *¡ié peán!*[82], te traigan regalos
de los hombres las estirpes famosas, y tú, en tu pecho complacido,
acepta los sacrificios perfectos de los hombres que en torno moran.»

Tras hablar así, del que hiere de lejos convenció el ánimo, para que ella,
Telfusa, gloria tuviese sobre aquella tierra y no el que hiere de lejos.
Desde allí seguiste hacia delante, ¡oh Apolo arquero!,
y llegaste a la ciudad de los flegios, varones impíos
que, sin cuidarse de Zeus, sobre aquella tierra habitaban
en una hermosa cañada, cerca del lago del Cefiso[83].
De allí rápidamente, con furia, marchaste a la cresta del monte
y llegaste a Crisa, al pie del Parnaso nevado,
colina hacia poniente orientada; mas en lo alto
una peña se cierne, y por debajo corre un hondo valle,
abrupto: allí decidió el soberano, Febo Apolo,
un templo hacerse, maravilloso, y dijo estas palabras:

---

[81] El topónimo Crisa (ciudad que debió de estar situada en la zona suroccidental de la Fócide) incluye aquí evidentemente Delfos, lugar para el que hizo las veces de puerto (cfr. vv. 438-9).

[82] El peán es el himno dedicado a Apolo (ya en *Il.* I 473). Sobre el género, cfr. Käppel (1992).

[83] Esto es, el lago Copais de Beocia, donde desemboca el Cefiso (cfr. v. 240). Los flegios son habitantes de Tesalia de los que hablan Homero (*Il.* XIII 302) y Nono (XVIII 36); pasaban por ser especialmente belicosos; cfr. el comentario de Allen-Halliday-Sikes (1936, 241).

«Aquí, sí, pienso levantar un hermosísimo templo
para que sea oráculo para los hombres, que para mí siempre
aquí reunirán cumplidas hecatombes,
cuantos el rico Peloponeso pueblan
y cuantos habitan Europa y en las islas, de uno y otro lado bañadas:
que vendrán a recibir el oráculo; mi certero consejo a éstos,
a todos, transmitiré profetizando en el pingüe templo.»
Tras hablar así dispuso los cimientos Febo Apolo,
amplios y muy profundos, compactos; luego sobre ellos
un pétreo umbral colocaron Trofonio y Agamedes[84],
hijos de Ergino[85], gratos a los inmortales dioses;
el recinto del templo lo construyeron estirpes de hombres sin cuento
con piedras sillares, para que fuese celebrado en los cantos por siempre.
Cerca había una fuente de hermosa corriente[86], donde a la dragona
mató el soberano, hijo de Zeus, con su potente arco:
era voraz, enorme, un monstruo salvaje que muchos males
a los hombres causaba en aquella tierra: muchos a ellos
y muchos a los ganados de esbeltas patas, pues era una calamidad sanguinaria.
Y en tiempos crió (tras recibirlo de Hera, la de flores de oro)[87]

[84] Trofonio y Agamedes (de quienes se conocían diversas genealogías en la Antigüedad) son los míticos constructores del templo de Apolo en Delfos. En origen debieron de ser divinidades independientes, supeditadas después a Apolo. De hecho, en el caso de Trofonio conocemos su papel como divinidad oracular en Lebadea (Beocia).

[85] Ergino, rey de los minias, hijo de Clímeno, es el padre de Trofonio y Agamedes en la versión del *h.Ap.* Según el Pseudo-Apolodoro (II 4, 11), murió a manos de Heracles.

[86] Habitualmente se entiende que el texto se refiere a la fuente Castalia.

[87] El epíteto *chrysóthronos* podría traducirse también como «de dorado trono». Pero el hecho de que se aplique siempre a divinidades femeninas (Hera,

al terrible y luctuoso Tifón[88], calamidad para los mortales;
a éste en tiempos dio a luz Hera, irritada con el padre Zeus,
cuando el Crónida engendró a la muy gloriosa Atena
en su cabeza[89]; ella presto se irritó, la augusta Hera,
y en la reunión de los inmortales dijo:
«Prestadme oído, todos los dioses y las diosas todas,
oíd cómo a ultrajarme comienza Zeus que reúne las nubes
el primero, después que me convirtió en su esposa, conocedora de discretos pensamientos:
y ahora, sin mí, dio a luz a Atena de ojos de lechuza[90],
que entre todos los bienaventurados inmortales destaca.
En cambio, el otro inválido ha quedado entre todos los dioses,
mi hijo Hefesto, el de pies deformes, al que di a luz yo[91].
Lo arrojé, en las manos tomándolo, y lo lancé al vasto ponto;

Ártemis, Afrodita...) hace pensar que el segundo elemento del compuesto debe de relacionarse más bien con *thróna*, «flores».

[88] El monstruoso Tifón pasa por ser un elemento oriental en la mitología de Grecia. Hesíodo (*Teog.* 820 ss.) le atribuye una genealogía distinta de la recogida en el himno; según este autor, Tifón es el hijo que conciben la Tierra y el Tártaro tras la derrota de los Titanes a manos de Zeus (cfr. n. a v. 335); en el mito de Sucesión hesiódico, su papel es el de convertirse en la última amenaza para el poder emergente de Zeus. Sobre el supuesto carácter de excurso (o interpolación) del pasaje sobre Tifón, cfr. Nota Previa.

[89] Según narra, en forma de sumario, el *H. Hom.* XXVIII; cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XI.

[90] *Glaukôpis* ha sido interpretado tradicionalmente como «la de ojos de lechuza» (primer término del compuesto: *glaúks*), suponiendo que el epíteto contiene una referencia al animal consagrado a la diosa Atena. Pero igualmente es posible la traducción como «la de ojos azulados» (primer término del compuesto: *glaukós*). Cfr. lo que indican Chantraine (1983-84^2, 226) y el *Lfg*, s. v.

[91] Esto es, al que dio a luz Hera, embarazada de Zeus; tal es la tradición que aparece ya en *Il.* I 571 ss. Sobre las distintas versiones acerca del nacimiento de Hefesto, cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XX.

mas la hija de Nereo, Tetis de pies de plata[92],
lo recogió y entre sus hermanas lo cuidó:
¡ojalá les hubiese concedido otro favor a los dioses bienaventurados!
Miserable, ladino, ¿qué otro plan tramas ahora?
¿Cómo osaste dar a luz solo a Atena de ojos de lechuza?
¿No la habría dado a luz yo? Aun así también hija tuya
habría sido llamada entre los inmortales que habitan el vasto cielo.
Anda ahora atento, no vaya yo a tramar contra ti algún mal en el futuro;
y ahora, sí, yo me las ingeniaré para que nazca
un hijo mío que destaque entre los dioses inmortales,
sin ultrajar tu sagrado lecho ni el mío;
y a tu cama no me llegaré, sino que, de ti
lejos estando, me quedaré con los dioses inmortales.»
Tras hablar así lejos de los dioses se iba, irritada.
Al punto luego suplicaba la augusta Hera de ojos de novilla,
y con la palma de la mano golpeó el suelo[93] y dijo estas palabras:
«¡Prestadme oído ahora, Tierra y el vasto Cielo en lo alto,
los dioses Titanes[94], los que bajo tierra habitáis

[92] Tetis es la divinidad marina hija de Nereo («el viejo del mar») que se convirtió en madre de Aquiles y que, en otro momento de su biografía, acogió (junto con Eurínome, la hija de Océano) a Hefesto después de que éste fuese expulsado del Olimpo por su madre Hera, quien lo arrojó al mar (v. 318); el mito al que se refiere este pasaje aparece también en forma de alusión en *Il.* XVIII 394 ss. Pero según este poema (cfr. *Il.* I 590 ss.) Hefesto sufrió el mismo castigo en otra ocasión a manos de su padre Zeus, quien se irritó con él y lo arrojó contra la isla de Lemnos desde lo alto del Olimpo.

[93] Golpear el suelo es una manera característica de invocar a las divinidades ctónicas (las que habitan bajo tierra: cfr. n. a v. 335). Hay alusiones a este gesto ritual en *Ilíada* (cfr. IX 568-9).

[94] En distintas religiones politeístas es habitual la creencia de que a los dioses actuales precedió otra generación divina, la de los dioses del pasado: este papel lo desempeñaban en Grecia los Titanes, de los que ya hemos hecho mención (cfr., en el *h.Ap.*, nn. a vv. 62, 94, 306). Los Titanes son los hijos de la pareja divina primigenia (Tierra y Cielo). Bajo el mando de su hermano Crono se rebelaron contra Urano, el Cielo; al perder éste su hegemonía, vati-

donde el amplio Tártaro (de vosotros proceden los hombres y los dioses)!:
escuchadme ahora vosotros todos y concededme un hijo
sin la unión con Zeus, que en absoluto sea inferior a él en punto a fuerza;
al contrario, que éste le sea tan superior como lo es a Crono Zeus, que de lejos ve.»
Tras decir esto golpeó el suelo con mano robusta:
y se removió, en efecto, la tierra dadora de vida, y ella, al verlo,
se regocijó en su ánimo, pues previó que su deseo se cumpliría.
Y luego, a partir de entonces, hasta que acabó el plazo del año,
ni a la cama de Zeus fue, el industrioso,
ni, sentándose en su trono rico en adornos
(como hacía antes), astutos planes meditaba;
ella, al contrario, permaneciendo en los templos llenos de suplicantes
se gozaba con sus ofrendas, la augusta Hera de ojos de novilla.
Mas cuando ya los meses y los días se cumplían,
al llegar a término el año y retornar las estaciones,
ella dio a luz una criatura distinta de los dioses y de los hombres,
a Tifón, terrible y luctuosa calamidad para los mortales.
Al punto tomándolo, la augusta Hera de ojos de novilla
se lo llevó y se lo dio, un mal para otro mal[95]; y ella lo aceptó.
Éste muchas desgracias causaba entre las ilustres estirpes de los hombres.

---

cinó a Crono que también él perdería el poder a manos de un hijo suyo. La maldición de Urano se cumple en la persona de Zeus (hijo de Crono y Rea), quien ha de instaurar un orden nuevo en la sociedad divina. Los Titanes, por su parte, continúan su existencia bajo tierra, «donde el amplio Tártaro» (v. 336). El texto fundamental sobre el mito de los Titanes está recogido en la *Teogonía* hesiódica (vv. 133 ss.).

[95] Hera confía a su hijo Tifón, «un mal», al cuidado de la dragona (cfr. v. 300), quien a su vez es «otro mal».

En cuanto a ella[96], a quien se la encontraba, a éste le llegaba el día fatídico,
hasta que su flecha le disparó el soberano que obra de lejos, Apolo,
flecha poderosa; ella, traspasada por dolores terribles,
yacía ruidosamente jadeando, rodando por el suelo.
Un rugido divino se alzó, inmenso, y ella por el bosque
sin cesar se revolvía de uno y otro lado; dejó escapar su espíritu,
sangre vomitando; y él se jactó, Febo Apolo:
«Púdrete ahora aquí, sobre la tierra que varones alimenta,
que tú un gran daño para los hombres mortales
no serás: ellos, los que de la tierra que a muchos alimenta el fruto comen,
aquí reunirán cumplidas hecatombes,
y a ti de la muerte funesta ni Tifeo[97]
te protegerá, ni aun la Quimera de aciago nombre; mas aquí mismo
te pudrirán la tierra negra y el refulgente Hiperión»[98].
Así dijo jactándose; y de ésta los ojos se cubrieron de oscuridad.
A ella allí mismo la consumió la sagrada fuerza del Sol;
de ahí que ahora Pito[99] se llama, y los hombres al soberano

[96] Es decir, la dragona.

[97] Tifeo es otra forma del nombre de Tifón. Es pertinente que Apolo le indique a la dragona, en el momento de su muerte, que no ha de salvarla ni el monstruo que ella crió. En el verso siguiente se menciona a la Quimera por ser hija de Tifeo y Equidna (cfr. Hesíodo, *Teog.* 306 ss.).

[98] Hiperión (uno de los Titanes según Hesíodo, *Teog.* 134) es el padre del Sol en el *h.Cer.* 26. Sin embargo, aquí aparece identificado con su hijo: según lo habitual, por otra parte, en la poesía griega arcaica (cfr., p. ej., *Il.* VIII 480).

[99] El narrador del *h.Ap.* recurre a explicaciones etimológicas en tres pasajes: aquí y en vv. 386-7, 493-6. En este lugar se explica el nombre de Pito, *Pythó* (la región donde se encuentra Delfos), en función del verbo *pýtho* («hacer pudrir», «consumir»), en recuerdo de la suerte de la dragona; esta etimología explica al tiempo el epíteto «pítico».

de «Pítico» le dan el título, porque allí
mismo consumió al monstruo la fuerza del Sol,
de agudos rayos.
Y entonces comprendió en su pecho Febo Apolo
que la fuente de hermosa corriente lo había engañado;
marchó hacia Telfusa irritado y presto llegó;
se detuvo muy cerca de ella y le dirigió estas palabras:
«Telfusa, no era tu destino que, burlando mi inteligencia,
te quedaras con este terreno admirable y vertieses tu agua de hermoso curso.
Aquí, sí, también mía será la gloria y no de ti sola.»
Dijo, y un peñasco arrojó el soberano que obra de lejos, Apolo,
entre una lluvia de piedras; cegó sus corrientes
y un altar se construyó en el soto arbolado,
muy cerca de la fuente de hermosas corrientes: allí al soberano
todos bajo el nombre de «telfusio»[100] le suplican,
porque de Telfusa sagrada mancilló la corriente.
Y entonces ya en su ánimo meditaba Febo Apolo
a qué hombres como sacerdotes llevaría,
para que atendieran al culto en la rocosa Pito.
Dando a esto vueltas vio sobre el vinoso ponto
una nave veloz: en ella había varones, muchos y de valía,
cretenses de la minoica Cnoso, los que para el soberano
los cultos celebran y anuncian los oráculos
de Febo Apolo, el de dorada espada, cuando habla
vaticinando desde el laurel[101], al pie de los valles del Parnaso.
Ellos en busca de ganancia y riquezas con su nave negra

[100] Sobre el procedimiento etimológico, cfr. nn. a vv. 372 y 496.

[101] De la presencia del laurel en Delfos y su relación con Apolo hablan distintas fuentes antiguas: cfr., p. ej., Calímaco, *Himnos* IV 94. Pero la cuestión de fondo es el papel que haya podido tener el laurel en el proceso adivinatorio; y, más aún, por qué no se hace ninguna referencia a la Pitia en este pasaje del *h.Ap.* Cfr. Clay (1989, 76-8).

hacia Pilos arenosa y los hombres en Pilos nacidos
navegaban; mas él ante éstos se presentó, Febo Apolo:
desde el ponto saltó (en su figura a un delfín semejante)
a la nave veloz: allí yacía cual portento grande y terrible[102].
De éstos, a todo el que en su ánimo meditaba gritar órdenes,
a un lado y otro lo zarandeaba, y agitaba el entablado de la nave.
Ellos, en silencio, en la nave iban sentados, llenos de miedo,
y ni soltaban los aparejos de la cóncava, negra nave,
ni aflojaban la vela de la nave de azulada proa:
mas, según al principio la fijaron con las drizas,
así navegaban; un viento ligero del sur por detrás empujaba
la nave veloz. Primero dejaban de lado Malea[103],
y, pasando junto a la laconia tierra, a la ciudad coronada por el mar
y al país del Sol, que a los hombres alegra, llegaron,
a Ténaro[104], donde pastan siempre los rebaños velludos
de Sol soberano, y ocupan el adorable país.
Ellos allí deseaban la nave detener y, tras desembarcar,
meditar tan gran prodigio y con sus ojos ver
si se había quedado de la nave cóncava en el puente el portento
o si a las olas del mar rico en peces se había arrojado, lejos de ellos;
mas a los timones no obedecía la nave bien construida,

[102] La metamorfosis en delfín se produce en dos pasajes de los *H. Hom.*, con sentido diverso. Aquí el delfín es la forma física que adopta el dios antes de revelarse a los marineros cretenses. En cambio, en el *H. Hom.* VII (v. 53), Dioniso metamorfosea en delfines (como castigo) a los piratas tirrenos que habían intentado secuestrarlo.

[103] Nuevo catálogo de topónimos y relato de un periplo (cfr. vv. 30 ss.). El curso que sigue la nave de los cretenses los conducirá desde la costa oeste del Peloponeso hasta el extremo oriental del golfo de Crisa, en las proximidades de Delfos.

[104] Ténaro es un cabo del Peloponeso (donde, por cierto, se hallaba una de las entradas tradicionales al Hades). No tenemos ninguna noticia de que en el lugar hubiese rebaños sagrados del Sol; cfr. Allen-Halliday-Sikes (1936, 256).

sino que, el Peloponeso fecundo costeando,
seguía su camino: con el soplo del viento el soberano
que obra de lejos, Apolo,
fácilmente la dirigía. La nave seguía su camino
y a Arena llegaba y a Argífea encantadora,
a Trío, vado del Alfeo, y a la bien fundada Epi,
a Pilos arenosa y a los hombres en Pilos nacidos;
pasó junto a Crunos y Cálcide y junto a Dima,
y junto a la Élide divina, donde mandan los epeos:
la nave hacia Feas iba derecha, gallardamente empujada
por el viento de Zeus,
y a ellos bajo las nubes el abrupto peñón de Ítaca se
les aparecía,
y Duliquio y Same y la boscosa Zacinto.
Mas cuando ya el Peloponeso acabó de costear
y a la vista aparecía de Crisa el golfo inmenso,
el que el Peloponeso fecundo encierra,
se presentó un viento del oeste, poderoso, que el cielo
despeja, por voluntad de Zeus,
viento poderoso que se precipitó desde el éter, para
que cuanto antes
la nave acabara de recorrer del mar las saladas aguas.
Variando el rumbo hacia la aurora y el sol
navegaban, y les dirigía el soberano hijo de Zeus,
Apolo;
llegaron a Crisa, de lejos visible, tierra de vides,
a su puerto; y ella a la arena se aproximó, la nave que
el mar cruza.
Allí fuera de la nave se precipitó el soberano que obra
de lejos, Apolo,
a un astro semejante que brilla a plena luz: de él muchas
chispas saltaban, y su luz al cielo llegó;
en el santuario entró, entre los trípodes preciosos.
Allí él en persona la llama prendía, haciendo brillar
sus dardos,
y toda Crisa se llenaba de luz; ellas gemían,
de los criseos las esposas y las hijas de hermosa cintura,
ante el poder de Febo: es que un gran temor se apoderó
de todos.

De allí luego, con la velocidad de un pensamiento, sobre la nave se lanzó volando,
a un hombre semejante, vigoroso y fuerte,
en su primera juventud, con sus amplias espaldas por el cabello cubiertas;
y a ellos hablando aladas palabras les dirigió:
«Extranjeros, ¿quiénes sois?; ¿desde dónde recorréis los líquidos caminos?
¿Es que lo hacéis por comerciar, o es que sin rumbo vagáis
sobre el mar, cual piratas[105], que éstos vagan,
su vida arriesgando, males llevando a los extraños?
¿Por qué así os quedáis sentados, afligidos, sin a tierra
bajar ni aflojar los aparejos de la negra nave?
Ésta, al menos, es norma de varones comerciantes,
siempre que del mar a tierra en su nave negra
llegan, de esfuerzo hartos: al punto del pecho
de ellos el deseo de comida placentera se apodera.»
Así dijo, y a ellos ánimo en su interior les infundió;
a éste también, replicándole, el caudillo cretense abiertamente le habló:
«Extranjero, puesto que en nada a los mortales te pareces,
ni en tu figura ni en tu natural, mas a los inmortales dioses:
te saludo y dicha te deseo, que los dioses fortuna te concedan.
Y esto dímelo con verdad, para que bien lo sepa:
¿qué pueblo es éste?; ¿qué tierra?; ¿qué hombres aquí habitan?
Con la intención puesta en otro lugar surcábamos el profundo piélago,

[105] Que la piratería no recibía una consideración deshonrosa entre los griegos de época arcaica puede deducirse de pasajes de Homero (*Od.* III 71-4, IX 252-5). Esta opinión la expresa también Tucídides (I 5).

hacia Pilos íbamos desde Creta, que de allí proclamamos
que es nuestro linaje[106];
ahora, en cambio, aquí con la nave hemos llegado,
en absoluto de buen grado,
que viajar deseábamos por otra ruta, por otros caminos;
mas alguno de los inmortales aquí nos trajo sin quererlo.»
A éstos replicando les dijo Apolo, el que obra de lejos:
«Extranjeros, que en torno a Cnoso rica en árboles
habitabais
hasta el presente, que ahora ya no iréis otra vez de
regreso
a vuestra ciudad adorable ni a las mansiones hermosas
de cada cual,
ni junto a vuestras queridas esposas, sino que aquí
mi rico templo
custodiaréis, por muchos hombres honrado.
Soy yo de Zeus el hijo, de ser Apolo me ufano,
y a vosotros os traje aquí sobre el profundo piélago
del mar
no con perversos pensamientos, sino porque aquí
mi rico templo
custodiéis, por todos los hombres muy honrado;
los designios de los inmortales conoceréis, por cuya
voluntad
siempre seréis honrados sin cesar, por todos los días.
Mas, ea, según yo os diga, hacedme caso a toda prisa:
las velas primero arriad soltando las drizas,
luego la nave veloz a la costa subidla,
las mercancías sacadlas y los aparejos de la equilibrada
nave:
y un altar levantad donde rompe el mar;
y fuego prendiendo sobre él y harina blanca ofreciendo,
orad luego colocándoos alrededor del altar[107].

[106] Evidentemente, a este pasaje no se le puede aplicar lo dicho en n. a *h.Cer.* 122 sobre los motivos para desconfiar de los personajes que proclaman su origen cretense.

[107] Los participantes en el rito se colocaban en círculo en torno al altar según las fuentes antiguas; cfr. Burkert (1985, 87-8).

Como yo al principio en el neblinoso ponto
semejante a un delfín sobre la veloz nave salté,
por eso a mí invocadme como "Delfinio"; mas el altar
mismo "délfico" y famoso será por siempre[108].
Cenad luego junto a la veloz, negra nave,
y libad a los bienaventurados dioses que el Olimpo gobiernan.
Y una vez que del alimento reconfortante os hayáis saciado,
venid conmigo y cantad el *¡ié peán!*,
hasta que al sitio lleguéis donde custodiaréis mi rico templo.»
Así dijo, y ellos a éste atentamente oían y hacían caso.
Las velas primero arriaron aflojando las drizas,
el mástil en la crujía colocaron, los estays soltando,
y también ellos mismos fueron donde rompe el mar,
y fuera del mar, a la costa, la nave veloz subieron,
a lo alto sobre la arena: a su costado escoras gruesas tendieron
y un altar levantaron donde rompe el mar;
y fuego prendiendo sobre él y harina blanca ofreciendo,
oraban según les ordenaba colocándose alrededor del altar.
La cena luego tomaron junto a la veloz, negra nave,
y libaron a los bienaventurados dioses que el Olimpo gobiernan.
Y una vez que de bebida y comida se hubieron saciado,
echaron a andar; a ellos precedía el soberano hijo de Zeus, Apolo,
en sus manos sosteniendo la cítara que tañía de forma adorable,
mientras con gracia y a grandes pasos avanzaba: ellos marcando el ritmo le seguían,

[108] Nueva etimología popular (cfr. vv. 372-3, 386-7) que relaciona el epíteto *delphínios* (495) y el adjetivo *delpheîos* (496) con el nombre griego del delfín *(delphís)*. En último término, en el texto late el intento de explicar el nombre de Delfos *(Délphos)*, nombre que por cierto no aparece en ningún lugar del *Himno*.

los cretenses, hacia Pito, y cantaban el *¡ié peán!,*
del tipo que son los peanes de los cretenses[109], a los que la Musa,
la diosa, en su pecho puso un canto de dulce son.
Sin cansancio a la cima se aproximaron a pie, y presto llegaron
al Parnaso y al solar encantador donde iba
a habitar, por muchos hombres honrado;
y les mostró, en tanto los conducía, el santuario divino y el rico templo.
Pero de ellos se inquietaba el ánimo en sus pechos;
a éste también preguntándole el caudillo cretense abiertamente le habló:
«Soberano, pues que lejos de los seres queridos y de la patria tierra
nos trajiste (así grato le fue a tu ánimo):
¿cómo viviremos también ahora?; a que esto nos lo expliques te exhortamos.
No produce trigo este lugar, aun siendo encantador, ni es rico en pastos,
como para gracias a él vivir bien y, al tiempo, a los hombres atender.»
A éstos, sonriendo, les replicó el hijo de Zeus, Apolo:
«Hombres necios, infelices, que preocupaciones
os buscáis, y espantosos trabajos y pesares para el ánimo:
con facilidad una respuesta os daré y os la grabaré en el pecho.
En la diestra mano cada uno sosteniendo el cuchillo
degollará en todo instante ovejas: éstas en abundancia, todas, a vuestro lado tendréis,

[109] Los peanes litúrgicos que se nos han transmitido o de los que tenemos noticia se ejecutaron en su mayoría en Delfos, Delos y Esparta, sin que tengamos noticias de peanes cretenses (cfr. la evidencia reunida y estudiada por Käppel 1992). Ahora bien, a través de Plutarco *(Sobre la música* 1134 b-d, 1146 c) conocemos la creencia antigua de que el peán fue trasplantado de Creta a Esparta a principios del siglo VII a.C.

cuantas a mí me traigan las muy ilustres estirpes de los hombres;
el templo guardadlo y acoged a las estirpes de los hombres
que aquí, más que en sitio alguno, se reúnan por mi voluntad,
si es que se da una vana palabra, acción
o acto de soberbia, según es costumbre de los hombres mortales[110].
Otros varones[111] luego habrá que os darán órdenes,
a cuyas exigencias estaréis sometidos por todos los días.
Queda dicho todo, tú en tu pecho guárdalo.»
Salud así también a ti, de Zeus y Leto hijo:
que yo de ti me acordaré, y de otro canto.

---

[110] Con el texto de Càssola (es distinto p. ej. Allen-Halliday-Sikes 1936) hemos de entender que los versos aluden al hecho de que el templo de Delfos será punto de encuentro para quienes quieran expiar sus faltas («vana palabra, acción / o acto de soberbia»). Cfr. Càssola (1975, 515-6).

[111] Tradicionalmente se ha entendido que «otros varones» debe de referirse a los Anfictiones. Acerca del control que éstos ejercieron sobre el santuario de Delfos, cfr. lo dicho en la Nota Previa; cfr. también la opinión discrepante de Miller (1986, 109-10) y lo que dice Clay (1989, 90-1) sobre la identidad de los «otros varones».

HIMNO IV

A HERMES

1. HERMES[1]

EL dios Hermes, que recibió culto entre los romanos bajo el nombre de Mercurio, es otro de los hijos de Zeus integrados en el canon de las doce divinidades. Desde un punto de vista mitográfico puede ser relativamente sencillo presentar una imagen coherente de este hijo de Zeus y la ninfa Maya, nacido en el campo, dios de pastores, admitido en la sociedad del Olimpo donde cumple funciones como heraldo. El primer mito protagonizado por Hermes (el mismo día de su nacimiento) es el del robo de los rebaños de Apolo; la historia se convierte, de hecho, en el episodio vertebrador de este cuarto *Himno Homérico*. Igualmente famoso es que Hermes, actuando por encargo de su padre Zeus, acabó con Argo, el monstruo de cien ojos que Hera había colocado como guardián de Ío, la amante del dios supremo que éste metamorfoseó en vaca para que no la descubriera su divina consorte[2]. Esta hazaña explica uno de los epítetos más populares de Hermes, Argifonte, interpretado en la Antigüedad como «matador de Argo» (cfr. n. a *h.Cer.* 335). No obstante, la complejidad de Hermes es mucho mayor de lo que pueda parecer a primera vista. Y ello no sólo porque no conozcamos (según lo habitual) cuáles son los orígenes del dios[3] sino por la variedad de

---

[1] Sobre Hermes, cfr. las informaciones que recogen el diccionario de Grimal (1981, 261-2) y los manuales de Nilsson (1955^2, 501-10), Burkert (1985, 156-9) y Muth (1998^2, 104-9); cfr. además Kahn (1978) y Baudy (1998). Para iconografía, cfr. Siebert (1990).

[2] Cfr. la narración que propone Pseudo-Apolodoro II 1, 3.

[3] Cfr. Bernabé (1978, 131-3). El nombre de Hermes se atestigua ya en tablillas micénicas, sobre lo cual cfr. Siebert (1990, 285-6). Nótese que Hermes, aun siendo originario de Arcadia (cfr. aquí v. 2), es, a todos los efectos, una divinidad panhelénica.

campos que le son propios y que, en alguna ocasión, parecen incluso contradictorios.

Quizá podamos iniciar la exposición indicando que nuestro personaje es, según recuerda su propio nombre, el «dios de los *hérma*», de los pilares o mojones que se erigían en Grecia como indicadores del límite de propiedades[4]. Señalar el límite servía además como orientación del camino para quien efectuaba un viaje; este viajero solía testimoniar su paso junto al mojón arrojándole piedras que despejaban la senda y, al tiempo, hacían más destacado aquel punto de referencia[5]. Junto al carácter delimitador, los mojones poseían también un sentido apotropaico en cuanto señalaban el punto que el forastero no debía transgredir; por ello era además habitual adornarlos con rasgos viriles, pretendidamente imponentes, como la barba o el falo.

Del carácter de Hermes como dios de los lindes pueden empezar a deducirse algunas de sus funciones más típicas. En primer lugar, la de dios pastor, actividad que se le atribuye en cuanto Hermes, figura tutelar del límite entre la tierra de pasto y la cultivada, protege a los jóvenes[6] que son enviados al cuidado del ganado en esas zonas fronterizas[7]. Que Hermes se relaciona con el pastoreo lo indica, por ejemplo, el epíteto *nómios* que se le aplica en ocasiones[8] y, bien a las claras,

---

4 Cfr. lo que explica Tucídides (VI 27) a propósito de los Hermes que fueron mutilados en Atenas antes de la expedición contra Sicilia. Sobre la etimología del nombre de Hermes, cfr. Chantraine (1983-84², 373-4) y lo que comenta Muth (1998², 105, n. 240).

5 El mito (cfr. escolio a Hom., *Od.* XVI 471) propone la etiología de la costumbre: tras matar Hermes a Argo, los demás dioses no se atrevieron a lapidarlo porque contaba con el apoyo de Zeus y por ello se limitaron a depositar piedras a su lado.

6 Hermes mismo es un joven. Así aparece desde un principio en la literatura de Grecia (no sólo en el *h.Merc.)* y, en la iconografía, desde al menos la época clásica (cfr. Burkert 1985, 158). El joven Hermes entró en relaciones con la diosa del amor; como fruto de ello nació Hermafrodito (Grimal 1981, 260-1).

7 Según Burkert (1985, 158), la marginalidad de Hermes es análoga a la de los pastores que han de vivir en las montañas, apartados de la vida agraria.

8 *Nómios,* «pastor», sólo figura, en el corpus, en *H. Hom.* XIX 5, aplicado a Pan. Cfr. los epítetos análogos recogidos por Càssola (1975, 153).

el texto que traducimos. En él, Hermes será primero pastor de las reses que roba a Apolo y conduce hasta el Peloponeso (vv. 70-104). Después le será encomendada por su medio hermano la tutela de ese mismo ganado y, con el encargo, recibirá además la aguijada como atributo material del mismo (vv. 497-498); ya antes (v. 314) Apolo se había dirigido a él llamándole *oiopólos*, «pastor de ovejas». El mito vincula además a Hermes con el mundo del pastoreo al convertirlo en progenitor de Pan, dios arcadio de los pastores (cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XIX) y del legendario Dafnis[9]. Los textos literarios de época arcaica hablan de Hermes como dios que otorga su riqueza a los ganaderos (*Il.* XIV 490-491; *Teog.* 444)[10]; por ello no extraña que en esas composiciones figure también el tributo que le rinden personajes como el porquerizo Eumeo (*Od.* XIV 434-436).

Según Baudy (1998) importa destacar que el episodio del robo del ganado convierte además a Hermes en introductor de habilidades propias de los futuros pastores. Este autor interpreta en este sentido, por ejemplo, la transformación de las ataduras con que Apolo intenta ligar a Hermes según el *Himno* (vv. 409-414). Esos lazos no cumplirán su objetivo, pues no mantendrán sujeto al dios. Pero, a cambio, se convertirán en prototipo de las cercas que a partir de ahora separarán pasto y tierra cultivada, facilitando así la coexistencia de ganadería y agricultura. Aunque las actividades específicas que Hermes introduce no se refieren únicamente al mundo de los pastores, pues el dios es, en un sentido más amplio, figura civilizadora que acompaña al hombre en su evolución cultural. Por ello, según este *Himno Homérico,* nada más nacer y poner el pie fuera de su gruta, el dios había desarrollado una primera técnica al crear un instrumento musical, la cítara, que elabora a partir de una tortuga (vv. 24-61; cfr. n. a v. 26)[11].

---

[9] La figura de Dafnis es central en el mundo de la bucólica. Dentro del corpus teocriteo, cfr. el tratamiento de su tema en I 66-141, VII 72-7, VIII 92-4.

[10] En el mismo sentido, cfr. también aquí vv. 567-73.

[11] Cfr. también la invención de la siringa en vv. 511-2. Las habilidades musicales de Hermes tienen un sentido más profundo que el meramente técnico según Baudy (1998, 428-9), quien interpreta que las ejecuciones con la cítara se relacionaban con la celebración de ritos de paso.

Poco después Hermes inventó además el fuego (vv. 105-114) como paso necesario para cocinar las vacas de Apolo[12]. Pero en el mito griego, quien pasa por ser el introductor de esta realidad entre los hombres es Prometeo (cfr. n. a v. 111), figura con la que Hermes presenta puntos de contacto destacables en cuanto que ambos responden al tipo del *trickster,* el personaje taimado que logra sus objetivos a través de la astucia. Ésta es la imagen de Prometeo que presenta la *Teogonía* (vv. 535-593) cuando narra el duelo de ingenio que el hijo de Jápeto entabló otrora con Zeus (cfr. West 1966, 305-308). Ésta es también la caracterización de Hermes que se desprende del conjunto del texto que presentamos y que se advierte ya, en sus primeros versos, cuando el rapsoda le aplica al dios el epíteto *polýtropos,* «rico en ardides» (v. 13), adjetivo característico de Odiseo, el héroe astuto por excelencia en la épica arcaica.

Indicábamos antes que Hermes es, en origen, el dios de los límites que deslindan la propiedad particular, y que esta función delimitadora sirve al tiempo para orientación de quienes recorren el camino. En consecuencia, Hermes es también, a la vez que dios de pastores y dios cultural, dios de los caminos y de todo lo que sucede en ellos: de los viajes, del comercio y, paradójicamente, del robo. En función de su carácter de dios viajero es habitual su representación tocado con el gorro de viaje, el pétaso, y calzado con las características sandalias voladoras (cfr. Siebert 1990). A su condición de dios del comercio[13] alude el *Himno a Hermes* (vv. 516-517), donde Apolo le atribuye a su hermano la capacidad de «trocar / unas cosas por otras entre los hombres» (cfr. Càssola 1975, 539). Quizá sea excesivo entender, como a veces se ha dicho[14], que existe una relación esencial entre el dios que comercia y el dios que roba. Lo cierto es que, a la luz del *Himno a Hermes,* queda claro que el hijo de Maya y Zeus era capaz de hurtar desde el mismo momento de su nacimiento; parece que no necesitaba

---

[12] Sobre la posibilidad de que Hermes introduzca en ese momento los sacrificios a los dioses, cfr. n. a v. 129.

[13] Este aspecto está más destacado en la versión latina de Hermes, Mercurio (cfr. Muth 1998[2], 270).

[14] En esta línea, cfr. Muth (1998[2], 108).

amparar a los comerciantes para empezar a practicar este arte. Puede parecer contradictorio que el dios que define los límites de la propiedad se transforme a veces en figura que transgrede esos límites para convertirse él mismo en ladrón[15]. Pero lo cierto es que el carácter furtivo de Hermes está bien atestiguado en la tradición mitográfica, y no sólo a través de lo que cuenta este *Himno Homérico.* En la *Ilíada,* por ejemplo, es a Hermes a quien apelan los restantes dioses a la hora de «robar» *(klépsai,* XXIV 109) el cadáver de Héctor que Aquiles maltrataba[16]. E igual que antes decíamos que el dios pastor es padre de pastores (Dafnis), así también el dios del hurto pasa por ser padre de ladrones como Autólico[17], precisamente el abuelo de Odiseo (cfr. *Od.* XIX 394-398), el personaje al que hacíamos referencia al final del párrafo anterior. La cuestión es si en este punto podemos cerrar el círculo y vincular al dios que roba con el dios que cuida de los pastores y que no duda en acrecentar sus propiedades a través del hurto de animales ajenos, según ha debido de ser costumbre en tierras de pasto en muy distintas épocas de la historia humana (cfr. Càssola 1975, 162).

Hermes, dios de los viajes, es además el encargado, en la sociedad divina, de viajar en nombre de otros, actuando como heraldo que comunica a dioses con hombres[18]. Esta función la cumple ya en la *Ilíada* (XXIV 333 ss.), donde su padre Zeus le encarga que acompañe al rey Príamo hasta las naves de los aqueos cuando intenta recuperar el cuerpo de Héctor. Al aspecto de heraldo de Hermes se refiere también en este *Himno Homérico* (v. 331) el propio Zeus; en ese momento de la narración la referencia parece ser una anticipación de las funciones futuras del hijo de Maya, pues lo cierto es que no será hasta

[15] Al amparo, por cierto de la noche, según subraya el propio *h.Merc.* (cfr. vv. 97, 284, 290, 578). Hermes, como buen ladrón de ganado, también sabe esquivar los perros *(h.Merc.* 145 y 195-6); quizá guarde relación con ello el hecho de que Hiponacte (fr. 3a West) le aplique el epíteto *kynánches,* «ahorcaperros».

[16] Cfr. también el episodio referido en *Il.* V 385-91.

[17] Cfr., p. ej., Ferécides, *FGrH* 3 F 120.

[18] Sobre el reparto de funciones entre Hermes e Iris en cuanto heraldos divinos, cfr. n. a *h.Cer.* 314.

los versos 528-532 cuando Hermes reciba de Apolo el caduceo como símbolo de su nueva misión. Esta «bellísima varita» (v. 529) posee además poderes extraordinarios (vv. 530-532) que la asemejan a un instrumento mágico (cfr. Càssola 1975, 540-541). Aunque, en el contexto del *Himno a Hermes*, no pueda descartarse que sea simplemente una versión estilizada de la aguijada de pastor que Hermes había recibido previamente (v. 496), el caduceo pasa por tener origen oriental; en la iconografía se representa de manera regular como una vara en torno a la que se enroscan dos serpientes (Burkert 1985, 158). Importa recordar que también guarda relación con el aspecto viajero de Hermes su función como *psychopompós*, «conductor de almas»[19], pues Hermes es el dios que acompaña a los difuntos en su último viaje, el que emprenden al Hades: de esta manera lo encontramos, al principio del canto XXIV de la *Odisea* (vv. 1 ss.), conduciendo al inframundo los espíritus de los pretendientes de Penélope. Por otra parte, que las misiones del hijo de Maya pueden tener como destino el mundo de ultratumba es algo que conocemos ya por el *Himno a Deméter*, donde Hermes es, tras el fracaso de Iris, quien consigue sacar a Perséfone del reino del dios infernal (cfr. vv. 334 ss.).

Lo dicho hasta aquí intenta dar cuenta de las facetas más destacadas de este personaje divino, y sin embargo no agota ni de lejos la nómina de campos que le eran propios en la mitología de Grecia[20]. Como hemos apuntado antes, Hermes, dios de los límites, se ocupa de preservarlos; pero, desde su posición marginal, puede convertirse igualmente en un experto transgresor. En este sentido (y éste es el último aspecto de su figura mítica que trataremos en estas páginas) Hermes es, en distintos lugares de Grecia, dios de la subversión y del mundo al revés[21]. Así sabemos, gracias a Plutarco *(Cuestio-*

[19] El adjetivo *psychopompós* se le aplica también al barquero Caronte en Eurípides *(Alcestis* 361).

[20] Para ampliar la información, cfr. las referencias bibliográficas incluidas en la primera nota de esta Nota Previa.

[21] Lo cual nos hace recordar diversos aspectos de los *Saturnalia* romanos, sobre los cuales cfr. lo que indica Muth (1998^2, 261).

nes griegas 55), que en la isla de Samos se celebraba una fiesta en honor de Hermes *charidótes,* «dador de bienes» (cfr. *H. Hom.* XVIII 12), durante la cual estaba permitido robar. Más llamativa es, si cabe, la costumbre de que habla Ateneo de Náucratis (XIV 639 b); según este autor, en el curso de una fiesta efectuada en honor a Hermes en Creta, los esclavos participaban en un banquete en el cual eran servidos por sus propios amos (cfr. Baudy 1998, 429-430).

Es curioso que, pese a lo difundido de su figura y su carácter popular, Hermes haya recibido cultos escasos en Grecia y que, de manera similar, sean tan pocos los templos dedicados a él de los que tenemos noticia[22]. La excepción más importante la constituyó quizá el festival que se celebraba en su honor en Feneo, en Arcadia, de donde se suponía oriundo al dios[23].

2. El «Himno Homérico» IV (A Hermes)

Parece haber consenso en considerar que el *Himno a Hermes* es el más reciente de los llamados *Himnos Homéricos maiores,* los que llevan los números II a V. Ya en la Introducción general comentábamos que Janko (1982) propuso como fecha del texto el final del siglo VI a.C., y que Görgemanns (1976) se inclinó por la datación en el siglo V a.C. en atención al hábil manejo que se hace en el *Himno a Hermes* de técnicas retóricas, que en su opinión apuntan a un influjo de la Sofística (cfr. *infra)*[24]. Cantilena (1982) puso además en evidencia las profundas diferencias que existen entre este himno y textos como el II, el III o el V por lo que se refiere al manejo de la dicción formular. Entendemos que este argumento no es prueba necesaria de mayor modernidad del *Himno a Hermes*[25];

---

[22] Cfr. Nilsson (1955^2, 501-3); Muth (1998^2, 105-6). Sobre los festivales de Hermes, cfr. últimamente Johnston (2002, 128-30).

[23] Cfr. Píndaro, *Olímpicas* VI 77-80. Pausanias V 27, 8; VIII 14, 10.

[24] La hipótesis de Görgemanns la asume West (2003, 14, n. 16). Para otros intentos de datar el *h.Merc.* en el siglo V a.C., cfr. Janko (1982, 142).

[25] Cfr. *infra* (y en Nota Previa) lo que comentamos sobre la posibilidad de que estas diferencias respondan a la existencia de tradiciones épicas distintas.

pero, sumado a otros datos lingüísticos[26] o de *realia*, puede abundar en la hipótesis de que el poema que ahora introducimos no debió de ser compuesto en las fechas de los himnos largos dedicados a Deméter, Apolo o Afrodita, siglos VII o VI en su primera mitad. Quizá la datación de Janko (1982), que hemos recordado más arriba, pueda ser aceptada como cronología orientativa[27].

En relación con este texto se ha discutido de forma especial una posibilidad apuntada en la Introducción: críticos como Cantilena (1982), quien sigue en ello a Pavese (1974), han supuesto que las peculiaridades que el *Himno a Hermes* exhibe con respecto a la tradición de épica jónica han de explicarse en función de que el poema es representante de una tradición poética autónoma, de raigambre continental. Nos interesa traer a colación en este contexto esta hipótesis, que ciertamente no ha sido aceptada por todos los críticos, por cuanto plantea la cuestión del origen geográfico del *Himno a Hermes;* por este motivo puede servirnos para discutir la cuestión del lugar y la ocasión en que pudo surgir el texto. En el caso de los dos *Himnos Homéricos* precedentes era fácil establecer una conexión entre las composiciones y centros de culto donde hubieran podido ejecutarse de manera lógica: Eleusis *(Himno a Deméter)* y Delos o Delfos *(Himno a Apolo)*. Pero el caso del *Himno a Hermes* es claramente distinto, pues en él no se propone la etiología de ningún culto concreto dedicado al dios, así como tampoco se hacen referencias a ningún festival dedicado a Hermes en el tiempo del narrador. Con todo, no han faltado los intentos por establecer nexos concretos. Nos referimos a dos de las últimas propuestas que conocemos.

Janko (1982, 140-150) partió de un examen de la evidencia lingüística para proponer, frente a lo que indicaba Zumbach (1955), que no hay datos seguros que permitan afirmar que el

---

[26] Una peculiaridad del texto que salta a la vista de quien lo lee en el original griego es la abundancia de *hápax legómena* (palabras usadas una sola vez en la literatura griega).

[27] Cfr. también los argumentos que discuten y manejan Allen-Halliday-Sikes (1936, 275-6) o Càssola (1975, 173-4). Cfr. la síntesis de Bernabé (1978, 149-50).

Himno procede del Ática, si bien es verdad que ciertas formas de la lengua del texto pueden apuntar a la transmisión ática del poema. Janko *(ibíd.)* subrayaba la existencia de similitudes lingüísticas y de contenido entre el *Himno a Hermes* y la sección délfica del *Himno a Apolo*. A partir de aquí propuso un origen beocio para el *Himno*, similar al que ya había propuesto para esa sección del *Himno a Apolo* (Janko 1982, 132), texto evidentemente compuesto para su ejecución en Delfos: en opinión de Janko, éste es también el ámbito para el cual se elaboró el *Himno a Hermes*. En cambio, en opinión de West (2003, 14), el poema pudo ser compuesto para su ejecución en el Peloponeso, concretamente en Olimpia. El nexo con este lugar lo estableció a partir de lo que se dice en el texto sobre el Alfeo y el sacrificio en honor a los doce dioses que efectúa Hermes en su proximidad (vv. 126-9; cfr. n. a v. 129). West *(ibíd.)* recordaba que en Olimpia (en la cercanía del Alfeo, por tanto) existía un culto a los doce dioses, y que en uno de los seis altares dobles que había en el lugar se hallaban juntos los dos protagonistas de este himno (cfr. Herodoro, fr. 34 Fowler)[28]. Pero, como ya había observado Johnston (2002, 130), contra la vinculación con Olimpia[29] habla el hecho de que el sitio no es mencionado de manera directa en ningún lugar del texto.

Johnston (2002) es partidario de considerar que el *Himno a Hermes* podía ejecutarse sin necesidad de efectuar adaptaciones complejas en cualquier festival dedicado a este dios o incluso en el contexto de un certamen atlético. El punto de vista de este filólogo nos lleva a insistir, una vez más, en que el *Himno a Hermes* no se vincula a ningún lugar de culto concreto. Éste puede ser buen momento para recordar lo dicho sobre el particular por Clay (1989, 95-151), de cuyas teorías ya nos hemos hecho eco en la Introducción general[30]. Como se

[28] La teoría de West *(ibíd.)* se vuelve más frágil cuando supone que los versos 124-6 se refieren a alguna formación rocosa de Olimpia que recordaba dos pieles extendidas. Cfr. n. a v. 125.

[29] Donde, por cierto, no se celebraba, hasta donde sabemos, ninguna fiesta en honor a Hermes. Cfr. Johnston *(ibíd.)*.

[30] Cfr. también Nota Previa a *h.Cer.*

recordará, es central en esta filóloga la idea de que los *Himnos Homéricos* largos expresan en forma narrativa una religiosidad panhelénica y, por tanto, libre de localismos, exportable a cualquier punto de Grecia; en la concepción religiosa de los *Himnos,* Zeus es además la figura central cuyo poder se afirma de manera indiscutible; las restantes figuras divinas adquieren sus funciones y honras (sus *timaí)* por referencia a Zeus, al que por supuesto quedan siempre supeditadas. Así, en el caso del *Himno a Hermes,* puede ser ocioso que intentemos rastrear vínculos con cultos históricos[31]: el *Himno* no celebra un culto concreto sino a Hermes, el dios astuto, cuyas prerrogativas se definen a través de la narración de sus desencuentros y reencuentros con Apolo: Hermes, el último de los hijos de Zeus, se define por oposición a Apolo, el mayor de estos hijos (cfr. Clay 1989, 96)[32].

El *Himno a Hermes* es un himno largo de carácter mítico. De hecho, con sus 580 versos es el texto más extenso del corpus y aquel que presenta una narración más prolongada, pues ésta se inicia en la línea 3, al comienzo de la sección media, y no concluye hasta su final (v. 578). En los versos que conforman la introducción (1-3) el rapsoda invita a la Musa a que cante acerca de Hermes; se ofrecen los nombres de sus progenitores y se le caracteriza, por medio de epítetos y expresiones formulares, como dios arcadio y mensajero divino. Poco más adelante, dentro ya de la sección media (vv. 13-15), se repetirá la acumulación de epítetos (en número de siete) al objeto de redondear la caracterización de un personaje tan versátil (cfr. Clay 1989, 102).

Como hemos indicado antes, el episodio mítico que vertebra todo el himno en su sección media es el robo del rebaño de Apolo cometido por Hermes el mismo día que nació. Se trata de un suceso conocido por otras fuentes literarias griegas[33], entre las cuales debe destacarse (por su proximidad

---

[31] Ese tipo de vínculos también había sido explorado por Burkert (1984).

[32] Sobre los motivos por los que el *h.Merc.* elige celebrar a Hermes a través de su confrontación con Apolo, cfr. Clay (1989, 100-2); Harrell (1991).

[33] Entre los mitógrafos griegos, la historia del robo de las vacas aparece en Pseudo-Apolodoro (III 10, 2) o Antonino Liberal (23).

cronológica al *Himno Homérico)* el llamado *Himno a Hermes* de Alceo. De este poema (308 b *PMG)* conservamos los cuatro primeros versos, cuya dicción presenta similitudes notables con las primeras líneas del *Himno a Hermes* (vv. 1-4). Sin embargo, los puntos de contacto no tienen por qué implicar relación hipertextual, como observa Page (1955, 254-55), quien comenta que esas semejanzas pueden deberse al uso independiente de un patrimonio tradicional. Por otro lado, nos consta que existía al menos una discrepancia entre los dos poemas, pues Alceo trató en el suyo de cómo Hermes robó también el carcaj de Apolo y este episodio no se incluye en el *Himno Homérico* (cfr. Page 1955, 255-258, y *h.Merc.*, v. 515).

En su sección media, el *Himno a Hermes* presenta al dios como personaje hábil y astuto que no se arredra a la hora de recurrir a la trampa y al engaño para conseguir sus objetivos. Muchos de los episodios que vivirá el dios intentando lograrlos ya han sido indicados antes al hablar de los campos de acción propios del dios. Al Hermes músico lo encontramos pronto (vv. 24-61) construyendo la primera cítara a partir de una tortuga. Después (vv. 62-141), el dios pastor, dios también de ladrones, hurta las vacas de su hermano Apolo y las conduce hasta el río Alfeo, donde el dios introductor de actividades específicas inventa el fuego y quizá (cfr. n. a v. 129) los sacrificios a los doce dioses. El motivo de la invención del fuego no es otro que poder comer la carne de las vacas; el hecho de que Hermes sea incapaz de hacerla pasar por su garganta le servirá como indicio de su naturaleza divina, naturaleza que ya ha asumido plenamente cuando regresa a su morada (vv. 142-183). Es en este punto de la narración cuando aparece en escena Apolo (vv. 184 ss.). A partir de aquí, la caracterización de Hermes se efectuará a través del contraste con su hermano mayor. Pese al enfrentamiento físico de los primeros momentos (vv. 227-292), tras la crisis del juicio celebrado ante Zeus (vv. 322-396), Hermes y Apolo alcanzarán un primer acuerdo cuando lleguen al Alfeo para recuperar las vacas y el dios recién nacido obsequie a su hermano con el don de la música (vv. 397-512). El final del poema (vv. 513-578), que muchos críticos han considerado como un elemento in-

trusivo (cfr. *infra*), deslindará aún mejor las prerrogativas de uno y otro hijo de Zeus al señalar a Apolo como único intérprete autorizado de los designios del dios supremo; si Hermes quiere practicar técnicas adivinatorias como su hermano mayor, deberá conformarse con una suerte de adivinación de segundo grado (cfr. vv. 550-566).

Igual que sucede en el *Himno a Deméter* (vv. 491-492), la narración del mito da paso a la conclusión por medio de una prolongación hasta el presente, que en el *Himno a Hermes* (vv. 573-578) recuerda la amistad que une a Apolo con su hermano, amistad sancionada por Zeus; de las atribuciones del dios se recuerda en este punto su facilidad para embaucar a los humanos. La conclusión propiamente dicha consta del saludo (v. 579) y la referencia a otro canto (v. 580).

De manera sintética puede proponerse esta estructura para el conjunto del *Himno a Hermes:*

I. Introducción: vv. 1-3.
II. Sección media: vv. 3-578.
  1. Planteamiento: vv. 3-19.
  2. Primeras andanzas del dios: vv. 20-61.
     Intenciones de Hermes: vv. 20-23.
     Encuentro con la tortuga: vv. 24-38.
     Elaboración de la cítara: vv. 39-51.
     El canto de Hermes: vv. 52-61.
  3. Robo de las vacas de Apolo: vv. 62-141.
     Preliminares del robo: vv. 62-72.
     Artimañas de Hermes: vv. 73-86.
     Encuentro con el anciano: vv. 87-93.
     Llegada junto al Alfeo: vv. 94-104.
     Invención del fuego: vv. 105-114.
     Sacrificio de dos vacas; Hermes no llega a comer su carne: vv. 115-141.
  4. Regreso de Hermes a la morada de Maya: vv. 142-183.
     Hermes regresa a la gruta y a su cuna: vv. 142-153.
     Reconvención de Maya: vv. 154-161.
     Réplica de Hermes: vv. 162-183.
  5. Apolo y Hermes: vv. 184-512.
     Apolo emprende la búsqueda de sus vacas: vv. 184-226.

Llegada a Cilene y enfrentamiento con Hermes: vv. 227-292.
Llegada de Apolo y disimulo de Hermes: vv. 227-253.
Palabras de Apolo: vv. 254-259.
Respuesta de Hermes: vv. 260-280.
Nueva intervención de Apolo: vv. 281-292.
Apolo y Hermes se encaminan a la presencia de Zeus: vv. 293-321.
Juicio de Apolo y Hermes ante Zeus: vv. 322-396.
Presentación: vv. 322-329.
Intervención de Zeus: vv. 330-332.
Acusación de Apolo: vv. 333-365.
Defensa de Hermes: vv. 366-386.
Reacción al discurso de Hermes; sentencia de Zeus: vv. 387-396.
Reconciliación de los dos hermanos: vv. 397-512.
Apolo y Hermes llegan junto al río Alfeo: vv. 397-408.
Apolo intenta apresar a Hermes: vv. 409-418.
Canto de Hermes: vv. 418-433.
Reacción de Apolo: vv. 434-462.
Réplica de Hermes: vv. 463-495.
Pacto y amistad entre Hermes y Apolo: vv. 496-512.
6. Renovación del acuerdo entre los dos hermanos: vv. 513-578.
Temores de Apolo: vv. 513-520.
Juramento de Hermes: vv. 521-523.
Réplica de Apolo: vv. 524-568.
Atribuciones de Hermes: vv. 569-573.
Prolongación hasta el presente: vv. 574-578.
III. Conclusión: vv. 579-580.
Saludo al dios: v. 579.
Referencia a otro canto: v. 580.

El *Himno a Hermes* es, quizá, el himno largo más complejo del corpus. Las dificultades con que nos encontramos al abordar su estudio son de tipo diverso. Ocurre, además, que en el caso de este texto seguimos careciendo de ciertas herramien-

tas filológicas que podrían facilitarnos su comprensión. En concreto, la elaboración de un comentario actualizado del *Himno a Hermes* sigue siendo una tarea pendiente. Aparte de las páginas dedicadas a esta obra por Càssola (1975, 516-544), el único comentario de la obra con el que contamos es el de Radermacher (1931); después de él sólo se han preparado comentarios parciales (Shelmerdine 1985) que además son de difícil acceso[34].

Ha de recordarse, además, que el texto del *Himno* presenta abundantes problemas. Por fijarnos en un caso especialmente debatido, podemos recordar (cfr. *supra)* la cuestión que se refiere a la forma en que concluye la composición. Cuando la leemos por primera vez, podemos tener la sensación de que la acción del *Himno* se cierra realmente en 512, con la reconciliación de los dos hermanos y la referencia a su amistad futura. De hecho, los versos 507-512 tienen aspecto de prolongación hasta el presente, elemento que en la estructura de los *Himnos Homéricos* se emplea habitualmente para conectar la sección media con la conclusión (cfr. Janko 1981, 14-15); es decir, esperaríamos que tras el verso 512 nos encontráramos con la conclusión que se retarda hasta la línea 579. Ante el problema que plantea esta sección del *Himno a Hermes* se han propuesto distintas hipótesis, que pueden reducirse a los dos tipos tradicionales dentro de los estudios homéricos: a la visión unitaria del texto se ha opuesto la visión analítica de quienes entienden que el *Himno a Hermes* que nosotros conservamos es resultado de la agregación de elementos dispares[35]. Desde una óptica unitaria, Clay (1989, 144) propone que el quiebro que se introduce en la narración en el v. 513 debe explicarse simplemente como resultado de una transposición de versos: en opinión de esta autora, los vv. 507-512

---

[34] Tenemos constancia de que, actualmente, A. Vergados prepara como tesis un comentario al *h.Merc.* en la Universidad de Virginia, bajo la dirección de J. S. Clay.

[35] Para el conjunto del *Himno a Hermes* proponen una visión unitaria, entre otros, Radermacher (1931); Allen-Halliday-Sikes (1936); Càssola (1975); Janko (1982). Ahora bien, algunos de estos críticos (Radermacher 1931, 161-76; Càssola 1975, 172-3) dudan de la autenticidad de los vv. 513-78. Un trabajo clásico de corte analítico es Robert (1906); Bernabé (1978, 137-9) sintetiza y critica sus argumentos.

debían de hallarse en origen entre las que ahora son las líneas 575 y 576; por tanto, habrían formado parte en origen de la prolongación hasta el presente que ahora leemos en las líneas 574-578, justo antes de la conclusión (vv. 579-580). La hipótesis de Clay, aun siendo original y atractiva, no acaba de explicar de forma convincente cómo pudo producirse la transposición de estos versos (cfr. Clay 1989, 144, n. 152).

Otro problema que tradicionalmente ha desconcertado a la crítica, incluso a quienes aceptan la unidad de composición del *Himno,* es la unidad narrativa del texto: ¿cuál es realmente su tema? ¿Cabe decir, de forma intencionalmente vaga, «un día en la vida de Hermes»?[36]. ¿Es esta impresión de falta de unidad resultado de una técnica narrativa deficiente? En las Notas Previas del *Himno a Deméter* y del *Himno a Apolo* ya hemos comentado que la forma en que narraban oralmente los rapsodas de los *Himnos* puede contrastar con las expectativas que poseemos nosotros, quienes leemos estos textos a más de dos mil quinientos años de distancia; entre los *Himnos Homéricos* y nuestra época median veinticinco siglos de experiencia en la composición de narrativa. Por ello puede no ser correcto extraer conclusiones sobre la calidad del texto a partir de las impresiones que nos provoca una forma diferente de narrar. Con todo, no podemos dejar de comentar algunos aspectos de la narración del *Himno a Hermes* que pueden provocar en nosotros sensación de extrañamiento. Nos referiremos a sus aparentes contradicciones; en la aclaración de éstas seguimos básicamente lo que comenta Càssola (1975, 171-3)[37].

— La exposición de este autor señala en primer lugar (para rebatir después el argumento) que la morada de la ninfa Maya, donde Hermes nace, es en unos lugares del texto una gruta oscura (cfr. vv. 6, 172, 229, 234, 359); en cambio, en otros pasajes se habla de ella como de una mansión lujosa, cuyas despensas están llenas de néctar y

[36] Allen-Halliday-Sikes (1936, 268). En este comentario se lee también: «buscar un tema único que dé unidad al *Himno* es un error» *(ibíd.)*.

[37] Cfr. también Bernabé (1978, 137-40).

ambrosía (vv. 60-61, 246-251). Según Càssola (1975, 171), la contradicción es sólo aparente: no hemos de olvidar que, aunque Maya viva en una gruta umbría, es diosa (como recuerda el narrador en v. 154) y, como tal, le corresponde tener a su disposición todas las riquezas que encuentra Apolo al explorar la «vasta morada» (vv. 246-251); otra cuestión es que su hijo Hermes, al comparar su *status* con el de su hermano Apolo, lo encuentre deficiente (cfr. vv. 167-181).

— También se ha señalado como contradictorio el hecho de que Hermes, «que carne deseaba» (v. 64), no llegue a comer la de las vacas tras sacrificarlas junto al Alfeo (vv. 132-133; cfr. Càssola, *ibíd.).* Cabría argumentar que lo verdaderamente contradictorio es que se nos hable de que el olor de la carne asada tortura al dios (vv. 130-132) y, a renglón seguido, se diga que Hermes no logró vencer su resistencia a comer la carne. Probablemente la explicación más interesante de este pasaje sea la que ofrece Clay (1989, 122-123), quien comenta que es en este momento, al darse cuenta de que (por mucho que lo desee) no puede ingerir el alimento de los humanos, cuando Hermes toma conciencia de su carácter inmortal[38].

— También se ha considerado contradictoria una referencia del texto a la posición que ocupa la luna en el cielo. Si Hermes ha nacido el cuarto día del mes (v. 19), la luna no debería aparecer poco antes del alba (vv. 98-99); efectivamente, ese orto no es posible si la acción del himno se desarrolla en el quinto día del mes lunar (Càssola 1975, 171-172). Con todo, es evidente que si le exigimos coherencia absoluta al rapsoda en estos detalles corremos el peligro de caer en el vicio hiperrealista[39].

— Más desconcertante puede parecer a primera vista la estructura temporal del *Himno*, que en una de sus prime-

[38] Cfr. el verso 154, que introduce las palabras de Maya a Hermes cuando éste regresa a la cueva (después del episodio de las vacas): «A su madre, que era diosa, aun siendo dios no la engañó.»

[39] Bernabé (1978, 138) recuerda que «el poema no es un tratado de astronomía, sino una narración maravillosa».

ras porciones se desarrolla en el transcurso de una noche que no quiere terminar (vv. 68-184). Primeramente (vv. 97-98), dentro del relato del robo de las vacas, se nos dice que la noche «tocaba a su fin / en su mayor parte», expresión que ha de entenderse en el sentido de que ya habían pasado dos de sus tercios (Càssola 1975, 172). Luego se nos dirá que Hermes se dedicó a realizar el sacrificio de las vacas *pannýchios,* «durante toda la noche» (v. 141); en este caso concreto, la contradicción con el relato anterior desaparece si entendemos el adjetivo como «durante todo lo que quedaba de noche». También sorprende que, cuando Hermes regresa a la morada de su madre, el narrador nos informe de que llega «de madrugada» (v. 143) y que, no obstante, su madre le reproche que vuelva «a estas horas de la noche» (v. 155); pero probablemente el pasaje no encierra una contradicción sino el primer testimonio de la preocupación (y exageración) de una madre por las salidas nocturnas de un hijo.

— En cambio, cuando Apolo y Hermes empiezan a compartir protagonismo, lo que parece que no quiere terminar nunca es la aurora. En los versos 184-186 Apolo llega con la aurora a Onquesto en busca de sus vacas. Después de la entrevista con el anciano que trabaja en la viña, el viaje a Cilene, el enfrentamiento con Hermes y el viaje conjunto a presencia de Zeus, nos encontramos, en el v. 326, con que seguimos disfrutando de la misma aurora interminable. Entendemos que ni al rapsoda ni a su auditorio debía de desconcertarles que los dioses puedan moverse a una velocidad muy superior a la de los humanos, de tal forma que pueden cumplir un buen número de acciones antes de que la aurora llegue a su fin. De manera análoga, al principio del *Himno,* el pequeño Hermes recorre un largo camino de ida y vuelta con las vacas en el espacio de unas pocas horas. Aunque en ocasiones se ha hablado de narración precipitada[40], quizá la

---

[40] Según West (2003, 12), el *h.Merc.* tiene «no command of the even tempo appropriate to epic storytelling».

cuestión sea que esa precipitación es precisamente un índice del ritmo vertiginoso con que se mueve el dios Hermes.

Nos interesa subrayar también dos aspectos de la caracterización de Hermes en este texto. De una parte, el tono burlón del dios, que acaba por impregnar todo el *Himno*. Hasta tal punto, que es un lugar común considerar el *Himno a Hermes* como un texto cómico, que ha de ser relacionado con el relato humorístico de Demódoco sobre los amores de Ares y Afrodita *(Od.* VIII 267-366); West (2003, 12) llega a decir: «Of all the earlier Greek hexameter poems, it [el *Himno a Hermes*] is without doubt the most amusing»[41]. Intentaremos introducirnos en este aspecto del texto que vamos a leer a través del comentario de dos muestras del humor del poema: una se halla en labios del narrador y la otra en boca de Hermes. Al tiempo queremos reafirmarnos en la opinión de que la intención última del *Himno a Hermes* es una intención seria: establecer los campos de acción del dios y describir a través de la narración el sitio que le corresponde en el panteón olímpico.

— Contra todo lo esperable en el contexto de las epopeyas homéricas (cfr. Radermacher 1931, 130-131), el narrador del *Himno* no duda en recurrir a la escatología como vena de humor. Cuando en el verso 293 Apolo coge en brazos al pequeño dios para llevarlo ante Zeus, Hermes, niño recién nacido, lanza una ventosidad «con toda la intención» (v. 294). A pesar del intento de Hermes de enmascarar la ventosidad con un estornudo, Apolo no deja de notar lo ocurrido y deposita al infante en el suelo para que continúe el camino a pie.
— En otras ocasiones no es el narrador quien introduce elementos de humor sino el propio Hermes dentro de

[41] El carácter cómico del texto implicaba, en opinión de muchos críticos de tiempos anteriores, que debía de tener una raigambre fuertemente popular (cfr. Radermacher 1931, 6-14). Sobre Hermes como divinidad popular, cfr. Nilsson (1955², 501-3).

sus intervenciones en estilo directo[42]. Podemos poner como ejemplo la forma en que se dirige a Zeus en el discurso que pronuncia en la escena del juicio (vv. 366-386). Desconcierta que le diga: «Créeme, que también de ser mi padre querido te ufanas.» Primero, porque lo habitual en la épica es que los hijos se ufanen de los padres y no a la inversa[43]. En segundo lugar, las palabras de Hermes (dictadas por su deseo de competir con Apolo) son tanto más hilarantes por cuanto quien las pronuncia es un niño que nació la víspera. En cualquier caso, si la intención de Hermes era caerle en gracia a Zeus, parece que lo logra dado que, como dice el texto, «Zeus mucho se rió viendo al taimado niño» (v. 389).

El Hermes del *Himno* no es sólo un espíritu burlón. Como ya indicamos antes a propósito de una hipótesis de Görgemanns (1976), es también un hábil orador, que no duda en emplear sus destrezas retóricas para embaucar o al menos intentarlo. Cuando se analizan algunas de las intervenciones del dios, se entiende que el crítico citado pudiera pensar que la Sofística había dejado su impronta en el *Himno a Hermes*. Sin querer entrar a discutir la hipótesis de este crítico ni sus implicaciones para la cronología del poema (cfr. *supra)*, podemos recordar que quizá el mejor ejemplo de la técnica retórica de Hermes es el discurso que pronuncia ante Zeus en el episodio del juicio (cfr. vv. 366-386). Adelantando cuestiones que aparecerán en las notas a la traducción, se pueden señalar algunos aspectos que demuestran la labia del dios. Hermes empieza su defensa con un ataque, convirtiendo al demandante (Apolo) en demandado por la forma en que entró en su casa y se comportó con un niño recién nacido (vv. 370-376). A continuación (vv. 379-380) dice dos verdades que en realidad son dos mentiras: que no llevó las vacas a su casa (las llevó junto al Alfeo) y que no traspasó el umbral de la gruta (en-

[42] Cfr. también n. a v. 473.

[43] El único que, en la *Odisea*, se expresa en los términos de Hermes es el cíclope (IX 519 y 529), cuya insensatez no necesita ser subrayada.

tró por el ojo de la cerradura). El cinismo le lleva a invocar al Sol (v. 381), parece que como testigo: pero, si así fuera, sería un testigo inútil, pues, como muy bien sabe Hermes, todas sus acciones las ejecutó de noche. Hermes terminará sus palabras sin haber dicho ante Zeus en ningún momento si robó o no las vacas; todo concluye con apelaciones a la supuesta opinión favorable de su padre (vv. 382-383) y con la referencia a un juramento vacío de contenido que no se llega a pronunciar (v. 383; cfr. Radermacher 1931, 141).

HIMNO IV

A HERMES

A Hermes canta, Musa, de Zeus y de Maya hijo,
de Cilene soberano y de Arcadia rica en rebaños[44],
mensajero de los inmortales, raudo, al que dio a luz Maya,
la ninfa[45] de hermosas trenzas, a Zeus en amor unida,
veneranda; de los bienaventurados dioses rehuía el trato
y en una gruta umbría habitaba, donde el Cronión
con la ninfa de hermosas trenzas se unía al amparo de la noche[46],
mientras el dulce sueño dominaba a Hera de blancos brazos:

---

[44] En el monte Cilene se encuentra la morada de Maya, madre de Hermes; por ello el dios puede recibir el gentilicio cilenio (aquí, por primera vez, en v. 304). Por otra parte, Cilene se halla en Arcadia; a esta región no vuelve a aludirse en este himno (dentro del corpus, siempre en relación con Hermes, vuelve a aparecer en *H. Hom.* XVIII 2 y XIX 30).

[45] Maya es la primera ninfa que aparece en el corpus; al grupo se le atribuye también un papel destacado en el *h. Ven.* (256-73). Las integrantes de esta colectividad mítica son genios de la naturaleza, muy próximos a Hermes, Pan o Ártemis; sus correlatos masculinos son los sátiros y silenos (cfr. n. a *h. Ven.* 262). En ocasiones existen vacilaciones a la hora de reconocer su carácter divino e inmortal; pero, cuando menos, son concebidas como de vida prolongada, conectada a veces (de modo eminente en el caso de las Hamadríades) con la vida de un árbol *(h. Ven.,* loc. cit.).

[46] La fórmula *nyktòs amolgôi,* que traducimos como «al amparo de la noche», ha recibido diversas interpretaciones (cfr. la síntesis y discusión de Gil 1984); el *DGE* traduce la expresión como «en plena noche, en la oscuridad de la noche».

oculto quedaba ante los inmortales dioses y los
mortales hombres.
Mas cuando del gran Zeus el plan a cumplirse iba,
a ésta ya la décima luna en el cielo la aguardaba[47],
a la luz lo sacó Zeus y hechos notables ocurrieron:
que entonces parió a un hijo rico en ardides, de sutil
ingenio,
saqueador, ladrón de vacas, inspirador de sueños,
vigía de la noche, centinela de las puertas, que presto
iba a cumplir gloriosas obras entre los inmortales dioses.
A la aurora había nacido, a medio día tocaba la cítara
y por la tarde las vacas robó de Apolo que hiere de lejos,
el cuarto día del mes[48], el día en que lo dio a luz la
augusta Maya.
Éste, así que saltó del inmortal vientre de su madre,
poco tiempo se quedó postrado en su sagrada cuna[49],
sino que, puesto en pie, buscaba las vacas de Apolo,
el umbral traspasando de su elevada gruta.
Allí, una tortuga descubriendo, concibió una inmensa
dicha.
Hermes fue, sí, quien primero hizo cantora a una tortuga,
la que le salió al paso a la puerta de su morada[50];
se alimentaba delante de su casa con florida hierba
y entre bamboleos sus patitas movía. El raudo hijo de
Zeus
viéndola rió y al instante dijo estas aladas palabras:
«Un augurio muy favorable tengo ya, no lo rechazo[51].

[47] Haciendo un cómputo inclusivo, el himno indica que la décima luna o mes es el momento del parto de Hermes.

[48] La localización del nacimiento en el día cuarto del mes no es casual. Ese día estaba dedicado de manera especial al dios; además, sabemos (cfr. n. a v. 56) que en esa jornada se celebraban banquetes en honor a Hermes.

[49] En este lugar, como en otros pasajes del himno, puede reconocerse un paralelismo entre Hermes y quien será su rival, Apolo (cfr. lo que se dice sobre los primeros momentos de la vida de éste en *h.Ap.* 127 ss.).

[50] El *h.Merc.* presenta a Hermes en diversos lugares como introductor de actividades específicas (cfr. Nota Previa). En esta primera ocasión Hermes aparece como inventor de la lira o cítara.

[51] Càssola (1975, 518) recuerda la importancia concedida por los griegos a la primera persona con que uno se encuentra al salir de casa, sea como signo

Salud tú, la de aspecto amable, que el coro acompañas, amiga del banquete,
que en buena hora te has presentado; ¿de dónde vienes, precioso juguete?
Variopinta concha llevas, quelonio que en los montes habitas.
Mas te cogeré y te llevaré a casa: de algo me servirás
y no dejaré de honrarte (pero tú a mí primero me harás un favor).
En casa es mejor estar, que es peligroso lo de fuera.
Sí, serás defensa contra el pernicioso encantamiento
mientras vivas, y si murieras, entonces de forma muy hermosa cantarías.»
Así dijo; y tras levantarla con ambas manos
se retiró dentro de la casa, con su encantador juguete.
Allí, pinchándola con un cuchillo de hierro gris,
la pulpa extrajo de la montaraz tortuga.
Y como cuando un veloz pensamiento el pecho cruza
de un hombre al que asedian múltiples preocupaciones,
o como cuando bullen saltando de sus ojos chispas,
así a un tiempo palabras y obras tramaba el glorioso Hermes[52].
Le clavó, tras cortarlos según medida, tallos de junco,
traspasándole la espalda, a través del dorso de la tortuga.
A uno y otro lado la piel tendía de una vaca con la maña que le es propia,
los brazos le endosó y encima un puente les ajustó a ambos;
siete armoniosas tripas de ovejas estiró.
Y una vez que le hubo dado forma, sosteniendo su encantador juguete

---

de fortuna o de lo contrario; así lo atestigua p. ej. Aristófanes en *Ranas* 196. Más aún, Pausanias (VII 22, 3-4) indica que, en el oráculo que Hermes tenía en Faras, la respuesta a la consulta se obtenía interpretando las primeras palabras que uno oía a la salida del templo.

[52] Los vv. 43-6 incluyen el primero de los seis símiles extensos que contiene este himno (cfr. además vv. 54-6, 66-7, 85-6, 237-9, 348-9), todos referidos a Hermes. Es peculiar en el símil de los vv. 43-6 su carácter doble, que ha llevado a algunos (Clay 1989, 107) a proponer correcciones textuales.

con el plectro lo probaba, cuerda a cuerda, y éste, al toque
de su mano,
con fuerza resonó; el dios lo acompañaba con su
hermoso canto,
sobre la marcha improvisando, al igual que los jóvenes
gallardos en las fiestas con pullas se motejan[53].
De Zeus Crónida y Maya de hermosas sandalias cantaba[54],
cómo un tiempo trato mantenían en amorosa unión,
su propio linaje afamado proclamando.
A las sirvientas celebraba y las ilustres moradas[55] de la
ninfa,
y trípodes y calderos que en abundancia la casa tenía.
Así pues, mientras esto cantaba, otras cosas en su pecho
tramaba.
Y a aquélla la llevó y la dejó en su sagrada cuna,
la cítara cóncava. Mas él, que carne deseaba,
saltó, buscando una atalaya, fuera de la perfumada
estancia,
meditando un engaño osado en su pecho, del tipo
que los hombres
que son ladrones maquinan a la hora de la negra noche[56].
El Sol ya se había hundido bajo tierra, en el Océano,
con sus caballos y su carro[57]. Mientras, Hermes

[53] Parece haber aquí una alusión específica a los banquetes celebrados en honor a Hermes el cuarto día del mes (cfr. v. 19 y el testimonio literario de Aristófanes, *Pluto* 1126). Como en tantas otras celebraciones simposiales, el intercambio de bromas improvisadas (en forma métrica) debía de ser habitual en ellos.

[54] El motivo del canto dentro del canto se repite en diversos lugares del corpus. El himno del segundo nivel se refiere al nacimiento del dios al que se dedica el himno principal, fuera de aquí, en *H. Hom.* XIX 27-47 y XXVII 19-20. Lo peculiar de este caso es que, en él, el propio dios interesado (Hermes) es quien canta sobre su origen.

[55] Recuérdese que, en el v. 6, el narrador primario había presentado la morada de la ninfa como una «gruta umbría». Cfr. Nota Previa.

[56] La comparación de Hermes con los ladrones guarda relación con el hecho de que Hermes, en cuanto dios de los caminos, era considerado también dios de los ladrones (cfr. v. 14 y Nota Previa). Cfr. el tratamiento humorístico de la cuestión que hace Luciano *(Diálogos de los dioses* XI).

[57] La imagen del Sol acompañado de sus caballos ya nos es conocida por *h.Cer.* 62 ss.; aquí se añade la referencia al carro y su viaje. La concepción grie-

llegaba a la carrera hasta las umbrías montañas de Pieria[58],
donde de los dioses bienaventurados las vacas divinas su establo tenían,
alimentándose en praderas impolutas, maravillosas.
Del rebaño entonces el hijo de Maya, el Argifonte de aguda mirada,
cincuenta vacas mugidoras separaba.
De manera insólita las guiaba por arenoso terreno,
a las huellas dando la vuelta, que de sus engañosas mañas no se olvidaba,
y volvía del contrario los cascos, a los de delante detrás
y a los de detrás delante: él, por su parte, el camino al contrario hacía[59].
Al instante, para ir sobre las improductivas arenas, con mallas unas sandalias
nunca vistas ni imaginadas trenzaba, prodigiosa obra,
entremezclando tamariscos y ramas de mirto.
Entonces, ligando de éstos una brazada de ramos bien floridos,
firmemente, bajó los pies se los ató (livianas sandalias),
con todo su follaje, que el glorioso Argifonte
arrancó por camuflar su viaje desde Pieria:
como el que se apresuraba para un largo camino y según su ingenio obra.

---

ga suponía que el Sol realizaba todos los días el viaje de Oriente a Occidente en su carro; de noche hacía el viaje en sentido inverso, transportado en un lecho (cfr., p. ej., Mimnermo, fr. 12 West). En castellano, cfr. la exposición que hace del mito Bernabé (1978, 29-30).

58 Pieria se encuentra en Tesalia, al pie del monte Olimpo, lo cual explica que sea el lugar ideal para que pasten unas vacas que son propiedad de todos los dioses (en otros pasajes del *h.Merc.* se dirá que pertenecen en particular a Apolo).

59 Hermes hace caminar las vacas hacia atrás; de esta manera, las huellas impresas en la arena confunden sobre el sentido en que caminan realmente las vacas. El dios, por su parte, marcha de frente y enfrentado a los animales; para ocultar su naturaleza de infante Hermes idea además la estratagema que se expone a continuación (cfr. vv. 79-86). La prueba del éxito de estas artimañas se halla en las palabras que pronuncia Apolo a la vista de las huellas (vv. 219-26).

A éste un viejo[60] lo vio mientras trabajaba en su floreciente viña,
cuando recorría la llanura por Onquesto[61] de mullida hierba;
a éste el primero se dirigió de Maya muy ilustre el hijo:
«Oh anciano, que en tus plantas cavas doblado de hombros,
a fe que mucho vino sacarás cuando todas éstas den su fruto.
Habiendo visto, haz como que no has visto, y, habiendo oído, hazte el sordo
y cállate, que no has recibido ningún daño en lo tuyo.»
Tras decir tal, al grupo urgía de las vacas de poderosa testuz.
Muchas montañas umbrías y valles fragorosos
y llanuras floridas cruzó el glorioso Hermes.
Su oscura ayudante, la divina noche, tocaba a su fin
en su mayor parte y presto llegaba el alba laboriosa:
acababa de subir a su atalaya la divina Luna,
de Palante hija, el soberano, que medita planes altivos[62],
cuando hasta el río Alfeo[63] el valeroso hijo de Zeus
guió las vacas de amplia frente, las vacas de Febo Apolo.
En todo su vigor llegaban al establo de alto techo

[60] El viejo es la única figura humana que aparece en todo el himno. En Ovidio (*Met.* II 676-706) este anciano anónimo recibe el nombre de Bato; por su deslealtad se transformará en roca de sílice. La misma historia en Antonino Liberal 23.

[61] Recuérdese el excurso sobre Onquesto en *h.Ap.* 229-38.

[62] El *h.Merc.* propone como padre de la Luna a Palante, aunque en *Teog.* (cfr. 371-2) Sol, Luna y Aurora nacen de la unión entre Tea e Hiperión (cfr. una situación similar en *H. Hom.* XXXI 6-7). De otra parte, Càssola (1975, 524) observa que el calificar como «de altivos pensamientos» a Palante es coherente con la imagen del personaje que nos transmite Hesíodo (*Teog.* 383-8): esposo de Éstige, será padre de *Zêlos,* «Rivalidad», de *Níke,* «Victoria», de *Krátos,* «Fuerza», y de *Bíe,* «Violencia». Si en el *h.Merc.* se nos informa sobre la ascendencia de la Luna, el *H. Hom.* XXXII (vv. 14-6) nos dirá que la diosa, unida a Zeus, tuvo por hija a Pandía.

[63] El Alfeo (al cual ya se había aludido de pasada en *h.Bac.*, fr. 1, 4, y *h.Ap.* 423) es el río principal del Peloponeso (cfr. v. 139): Hermes ha sido capaz de llevar el rebaño hasta allí desde Tesalia en tan sólo unas pocas horas.

y a los abrevaderos, frente a un soberbio prado.
Allí, una vez que de pasto bien alimentara a las vacas mugidoras
y a éstas las hubiera arreado dentro del establo, a todas en grupo,
trébol rumiando y juncia cubierta de rocío,
reunió mucha leña y el fuego se aplicó a inventar.
Tomó un soberbio ramo de laurel y lo frotó con otro de granado,
apretándolo con fuerza entre las manos: se erguía una cálida vaharada;
Hermes fue el primero que inventó el fuego y cómo hacerlo[64].
Y, muchos palos secos recogiendo, en subterráneo agujero
apiñados los depositó, abundantes; brillaba la llama
a lo lejos lanzando un chorro de fuego que con poder abrasa.
Mientras el fuego alimentaba la fuerza del glorioso Hefesto,
entre tanto a las vacas de retorcidos cuernos[65], mugidoras, sacaba fuera,
a dos, cerca del fuego: es que una fuerza enorme tenía.
A ambas de un golpe en el lomo, jadeando, derribó en tierra;
e, inclinándose, las hacía rodar, tras atravesarles la médula,
y, haciendo que a un trabajo otro siguiese, cortaba las carnes ricas en grasa.

---

[64] Hermes vuelve a aparecer en su papel de *prôtos heuretés,* primer inventor de una actividad específica (cfr. n. a v. 26), en este caso el fuego. El papel de inventor del fuego lo disputa Hermes con Prometeo, quien propiamente es su introductor en este mundo, adonde lo trae tras habérselo robado a Zeus (cfr., p. ej., Hesíodo, *Teog.* 565-7), o bien a Atena y Hefesto (cfr. Platón, *Protágoras* 321 c 7 ss.).

[65] Las «vacas de retorcidos cuernos» (v. 116; cfr. v. 192) serán llamadas después «de recta cornamenta» (v. 220). Esta contradicción se ha explicado en función del carácter formular de las expresiones: según el Oralismo más clásico, estas fórmulas se eligen por su adecuación al contexto métrico, no por su significado. Cfr. las correcciones a este punto de vista que propone (también desde el Oralismo) Fernández Delgado (1998).

Asaba, trinchados con broquetas de madera,
a la vez las carnes y los lomos preciados y la negra sangre
recogida en las tripas; el resto allí yacía sobre el suelo.
Las pieles las extendió en una abrupta roca,
donde aún ahora, después de tanto tiempo, se hallan[66]:
mucho tiempo, incalculable, ha pasado desde esto.
Mas luego
Hermes de joviales pensamientos apartó su pingüe
trabajo
sobre una lisa laja y separó doce partes
sacadas a suertes: perfectos honores rindió a cada una[67].
Entonces el rito de las carnes encandiló al glorioso
Hermes:
pues el olor le torturaba, aun siendo inmortal,
olor placentero; mas ni así se convencía su ánimo
valeroso
aunque mucho deseaba hacerlas pasar por su sacra
garganta[68].
Mas lo uno lo dejó en el establo de alto techo,
grasa y carne en abundancia, y a lo alto presto lo alzaba,
trofeo del reciente hurto. Y a continuación, un montón
de leña seca levantando,

---

[66] La cuestión discutida en relación con este verso es si nos hallamos ante la explicación de un aspecto del paisaje de la zona (un *aítion).* Un crítico del primer tercio del siglo XIX (K. O. Müller) vio en este verso una alusión a una roca de Pilos con aspecto de dos pieles extendidas. Tomamos la teoría de Càssola (1975, 526), quien expone los motivos para rechazar esta hipótesis. Cfr. además Radermacher (1931, 190-1); West (2003, 14).

[67] Según la crítica, los versos 126-9 vuelven a presentar a Hermes como introductor de una actividad específica, en este caso de los sacrificios a los dioses. Más aún, la división de la carne en doce partes parece una primera referencia a un panteón olímpico organizado en torno a doce figuras divinas principales. Ésta es la interpretación recogida en los comentarios de Allen-Halliday-Sikes (1936, 305-6) o Căssola (1975, 526). Más escéptico es Radermacher (1931, 98-9). Por su parte, Clay (1989, 121-3) destaca que lo que celebra Hermes no es propiamente un sacrificio: para reivindicar su condición divina, prepara un banquete entre iguales al que espera que acudan los dioses; sólo que, a esta altura de la historia, Hermes ignora que las divinidades no comen carne.

[68] Hermes (cfr. vv. 64 ss.) emprendió la búsqueda de las vacas porque deseaba su carne. Pero cfr. lo que se apunta en la nota anterior sobre la carne y la alimentación de los dioses.

enteras las patas, enteras las cabezas, entregaba a las llamas
del fuego.
Y una vez que con todo, según lo debido, cumplió la
divinidad,
las sandalias arrojó al Alfeo de profundos remolinos,
los rescoldos apagó y la negra ceniza esparció.
Así pasó el resto de la noche; la hermosa luz de la Luna
en lo alto le iluminaba.
Presto luego llegó de Cilene a las divinas cumbres,
de madrugada, y nadie en el largo camino le salió al
encuentro,
ni de los dioses bienaventurados ni de los mortales
hombres,
y tampoco los perros aullaron. De Zeus el hijo, el raudo
Hermes,
de través por la cerradura de la sala pasó[69],
a una brisa otoñal semejante, cual la niebla.
En línea recta llegó al rico santuario de la gruta,
avanzando quedo con sus pies; pues no hacía ruido,
según sucede sobre el suelo.
Con premura hacia su cuna se encaminaba el glorioso
Hermes;
yacía envuelto en el pañal hasta los hombros, cual un
niño
pequeño, entre sus palmitas jugueteando con la tela que
le tapaba las rodillas:
la tortuga adorable a mano izquierda tenía.
A su madre, que era diosa, aun siendo dios no la engañó,
que le dirigió estas palabras:
«¿Qué, ladino, de dónde a estas horas de la noche
vienes tú, de indecencia revestido? Ahora pienso
que, de cierto, pronto con duras cadenas en torno al
pecho,
obligado por el hijo de Leto, cruzarás estas puertas;
y no creo que, arramblando, vayas en el futuro a ser
ladrón por los valles.

[69] Hermes, dios de los límites, manifiesta una facilidad especial para traspasarlos. Cfr. Nota Previa.

¡Quita de aquí! Tu padre engendró contigo una gran desazón
para los mortales hombres y los inmortales dioses.»
A ésta Hermes replicaba con palabras marrulleras:
«Madre mía, ¿por qué de esta forma me metes miedo como a un niño
pequeño, que muy pocas maldades en su pecho conoce,
y asustadizo teme la regañina de su madre?
Yo, por mi parte, me entregaré a un arte, el mejor,
cuidando como un pastor de ti y de mí por siempre. Y no nos conformaremos
con ser tú y yo los únicos entre los dioses inmortales
que en este lugar se quedan sin recibir ni ofrendas ni súplicas.
Mejor es tener por todos los días con los inmortales trato,
siendo rico, opulento, de semilleros repleto, mejor que estar sentado
en casa, en esta gruta oscura. Y, en cuanto a mis prerrogativas,
también yo disfrutaré del mismo rito que Apolo.
Y si no me lo concede mi padre, de cierto que yo
intentaré (pues puedo) de ladrones ser caudillo.
Y si me sigue la pista de Leto el muy ilustre hijo,
con otra cosa aún mayor creo que tropezará.
Pues iré a Pito para hacer un butrón en su gran morada;
de allí en abundancia sus trípodes preciados, los calderos
y el oro saquearé: en abundancia me llevaré el refulgente hierro
y los muchos vestidos; y tú lo verás, si es que quieres.»
Así éstos intercambiaban palabras,
el hijo de Zeus que lleva la égida[70] y la venerable Maya.

[70] El epíteto *aigíochos* («que lleva la égida») hace alusión al escudo de Zeus, arma defensiva elaborada por Hefesto. La etimología del nombre *aigís*, «égida», no es segura, pues es dudosa la conexión con *aîx*, «cabra», conexión sancionada en época posthomérica, cuando se concibió la égida como un escudo fabricado con la piel de este animal (cfr. Chantraine 1983-84², 30). Zeus presta ocasionalmente la égida a su hija Atena, de tal manera que este escudo se convierte en atributo típico de la diosa en la iconografía (cfr. Demargne 1984).

Aurora mañanera, la luz a los mortales trayendo,
se alzaba del océano de profundas corrientes. Apolo, por su parte,
a Onquesto llegaba, encaminándose al adorable soto
sacrosanto del rugidor, el que la tierra recorre[71]; allí al bicho[72]
del viejo encontró, mientras trabajaba a un lado del camino en la tapia de su viña.
A éste el primero le habló de Leto el muy ilustre hijo:
«¡Oh anciano, que zarzas arrancas en Onquesto herbosa!,
mis reses buscando desde Pieria aquí llego;
todas son hembras, todas son de cuernos retorcidos,
las de mi rebaño. El toro pastaba apartado del resto,
negro; los fieros perros por detrás le seguían,
los cuatro, cual varones que siguen un mismo plan. Éstos allí se quedaron,
los perros y el toro, lo cual causa gran asombro[73];
ellas se fueron, al poco que el sol se puso,
de la mullida pradera, del agradable pasto.
Esto dime, anciano que ha tiempo naciste, si es que has visto
a algún hombre que con estas vacas hiciese el camino.»
A éste el anciano le dijo, respondiéndole con sus palabras:
«¡Oh amigo!, cosa dura es decir todo cuanto uno
con sus ojos ve, que muchos caminantes hacen el camino:
los unos marchan anhelando muchas maldades, los otros

[71] Posidón. *Gaiéochos* puede ser diferentemente traducido según cuál se entienda que es la forma verbal a la que se asocia el segundo término del compuesto: *écho* («tener, dominar») o bien *ochéo* («recorrer, viajar por»). En el primer caso el epíteto se traduce como «señor de la tierra»; la segunda posibilidad lleva a traducirlo como «el que la tierra recorre» (esto es, el que camina por debajo de la tierra en forma de corrientes subterráneas de agua).

[72] «El bicho del viejo» («la mala bestia del viejo») traduce *knódalon,* que ya en *Od.* (XVII 317) o *Teog.* (582) designa cualquier criatura salvaje.

[73] Sobre la habilidad de Hermes para esquivar los perros, cfr. Nota Previa.

buenas empresas; difícil es distinguir a cada uno.
Mas yo durante todo el día, hasta la puesta del sol,
estuve cavando en torno a la colina de mi viña, tierra de vino.
Buen amigo, a un niño creo (de cierto no lo sé) que vi,
a un niño que a unas vacas de hermosa cornamenta acompañaba,
un infante. Tenía un cayado y marchaba por uno y otro lado[74],
hacia atrás las guiaba; ellas sus cabezas las dirigían hacia él.»
Dijo el anciano[75]; él más aprisa el camino hacía tras oír lo dicho.
Un ave vio, de amplias alas, y al punto supo[76]
que ladrón había nacido un hijo de Zeus Cronión.
A toda prisa se puso en camino el soberano hijo de Zeus, Apolo,
hacia Pilos divinal[77], en busca de sus vacas de ondulante paso,
con sus amplias espaldas cubiertas de oscura nube.
Las huellas vio el que hiere de lejos y dijo estas palabras:
«¡Ay! De cierto es un gran prodigio esto que veo con mis ojos:
éstas son las huellas de las vacas de recta cornamenta[78],
pero de vuelta van a la pradera de asfódelos.
Y huellas no son éstas ni de varón ni de mujer
ni de lobos grises ni de osos ni de leones:

[74] Esto es, siguiendo el paso característico de las vacas; ésta es la interpretación de Allen-Halliday-Sikes (1936, 314).

[75] Es llamativo (por comparación, p. ej., con la versión de Ovidio: cfr. n. a v. 87) que el anciano (que desaparece ahora para siempre de la narración) no reciba ningún castigo de Hermes por su deslealtad.

[76] Apolo ejercita la ornitomancia e interpreta el vuelo del ave. Sobre la capacidad profética del dios (otorgada por Zeus) habla el himno en vv. 533-49.

[77] A tenor de las otras referencias geográficas del *h.Merc.* (cfr. v. 101), la Pilos a que se alude aquí debe de ser la de Trifilia, no la Pilos de Mesenia conocida como patria de Néstor.

[78] Sobre el contraste con la expresión «de cuernos retorcidos» (v. 192), cfr. n. a v. 116.

ni de un centauro[79] de velloso cuello creo que sean estas huellas,
las de aquel, sea quien sea, que de esta forma prodigiosa camina con pies ligeros.
Extraordinarias pisadas hay a este lado del camino, pero más extraordinarias del otro.»
Tras hablar así se apresuró el soberano hijo de Zeus, Apolo,
y de Cilene llegó a la montaña cubierta de bosque,
a la gruta abierta en la roca (de profundas sombras), donde la ninfa
inmortal dio a luz al hijo de Zeus Cronión.
Un aroma placentero por la divinal montaña
se esparcía, y muchas ovejas de esbeltas patas pastaban en la hierba.
Allí entonces, presuroso, puso su pie en el pétreo umbral
de la gruta oscura en persona Apolo que hiere de lejos.
Así pues, cuando vio a éste el hijo de Zeus y de Maya,
a Apolo que hiere de lejos, por sus vacas irritado,
se hundió entre sus perfumados pañales; como a los abundantes
rescoldos de los troncos las pavesas de la leña cubren,
así Hermes, al ver al que obra de lejos, intentaba esfumarse.
En pequeño espacio arrejuntó cabeza, manos y pies
como un niño recién bañado que aguarda el dulce sueño,
mas estando despierto en realidad; la tortuga bajo la axila tenía.
Los reconoció y no dejó de verlos el hijo de Zeus y Leto,
a la ninfa montaraz, bellísima, y a su querido hijo,

[79] Los centauros son criaturas intermedias entre el hombre y el caballo, próximos por tanto a los silenos (cfr. n. a *h. Ven.* 262). En origen eran concebidos como hombres que presentaban, a la altura de la cintura, grupa y dos patas de caballo. Pero en el arcaísmo griego debió de divulgarse ya la imagen que a nosotros nos es familiar, la del centauro como un caballo con torso y cabeza de hombre.

un niño pequeño, de engañosas mañas revestido.
Tras escudriñar todos los rincones de la vasta morada,
tres cámaras abrió haciéndose con la brillante llave,
cámaras repletas de néctar y de ambrosía adorable;
mucho oro y plata dentro se almacenaba,
muchos purpúreos y plateados vestidos de la ninfa,
cuales las sagradas moradas de los dioses bienaventurados dentro encierran.
Entonces, una vez que hubo inspeccionado los rincones de la vasta morada,
el hijo de Leto con estas palabras habló al glorioso Hermes:
«¡Oh niño que en la cuna yaces!, dame razón de mis vacas,
a toda prisa, que pronto tú y yo nos enfrentaremos de muy malas maneras.
Que te cogeré y te arrojaré al oscuro Tártaro[80],
a la oscuridad malhadada y sin salida; y a ti ni tu madre
ni tu padre te traerán de vuelta a la luz, mas bajo tierra
encontrarás tu mal, acaudillando miniaturas de hombres»[81].
A éste Hermes replicaba con palabras marrulleras:
«Hijo de Leto, ¿por qué estas crueles palabras has dicho?
¿Y llegas aquí en pos de tus vacas agrestes?
No las vi, no me enteré, a nadie le oí nada;
no puedo dar razón, no puedo ganar premio por darla.
Y a un salteador de vacas, a un hombre forzudo, no me parezco,
ni es asunto mío esto. Antes bien, otras cosas son las que me importan:

[80] Cfr. n. a *h.Ap.* 335. La amenaza de enviar a alguien al Tártaro es un motivo tradicional, según analiza Harrell (1991).

[81] La expresión tiene un sentido incierto. Càssola (1975, 531) comenta algunas de las interpretaciones que se han propuesto («acaudillando a ningún hombre», «a niños», «a muertos»...) y se decanta por la traducción como «vane parvenze d'uomini» («vanas apariencias de hombres»). Nuestra interpretación se aproxima más a la propuesta por Johnston (2002, 121).

el sueño me importa y la leche de mi madre,
el tener los pañales en torno a los hombros y los baños calientes.
¡Que nadie pueda enterarse de dónde esta disputa nació!;
y, en efecto, gran asombro entre los inmortales sería
que un niño recién nacido la puerta cruzara
con las vacas agrestes. Esto es lo que, contra toda lógica, declaras.
Ayer nací, tiernos son mis pies, duro el suelo para caminar sobre él.
Y si quieres, por la cabeza de mi padre prestaré un solemne juramento:
prometo que ni yo por mi parte soy culpable,
y que a ningún otro he visto hurtando tus vacas,
sean las que sean esas vacas: su fama sólo de oídas conozco.»
Así dijo, y a porfía sus ojos centelleaban,
las cejas meneaba mirando hacia un lado y otro,
con fuerza silbaba[82] y lo dicho le importaba un bledo.
A éste, sonriendo con ternura, se dirigió Apolo que obra de lejos:
«Amigo, embaucador, engañabobos, estoy bien seguro
de que muchas veces, perforando casas bien habitadas,
de noche a más de un hombre sobre el suelo lo dejarás sentado
mientras tú procuras ruina en el hogar sin hacer ruido, ¡tales cosas dices!
A muchos pastores que en el campo moran los afligirás,
en las gargantas del monte, cuando, de carne con ansias,
salgas al encuentro de las manadas de vacas y los rebaños de ovejas.
Mas, ea, el postrer y último sueño no eches,
de la cuna baja, de la negra noche compañero.
Pues sí, esto también en el futuro entre los inmortales como premio tendrás:

[82] Como entre nosotros, el silbido era muestra de indiferencia entre los griegos.

caudillo de ladrones serás llamado por los días todos.»
Así dijo, y al niño tomando lo llevaba Febo Apolo.
Con toda la intención entonces el poderoso Argifonte
un presagio lanzó, mientras en alto lo sostenían sus brazos:
un temerario servidor del vientre, un insolente mensajero[83].
Con premura después de ello estornudaba[84], pero aquello Apolo
lo oyó, y de sus manos a tierra bajó al glorioso Hermes.
Se le sentaba delante, aun con prisa por andar el camino,
de Hermes burlándose; y le dirigió estas palabras:
«¡Ten ánimo, niño de pañales, de Zeus y de Maya hijo!
Encontraré aun luego a las vacas de poderosa testuz
gracias a estos presagios: tú, por tu parte, el camino me abrirás.»
Así dijo; él, por su parte, se puso rápidamente en pie, el cilenio Hermes,
aprisa marchando; sobre una y otra de sus orejas con las manos tiraba
del pañal (que en torno a los hombros lo envolvía), y estas palabras dijo:
«¿Adónde me llevas tú, el que obra de lejos, el más irascible de los dioses todos?
¿Es que, por las vacas irritado, así me provocas?
¡Ay de mí!, así pereciera la raza de las vacas. Pues, lo que es yo,
tus vacas no robé ni a otro lo he visto hacer,
sean cuales sean esas vacas: su fama sólo de oídas conozco.
Dame satisfacción (¡y recíbela tú!) ante Zeus Cronión.»
Estos asuntos en todos sus puntos discutían

[83] El meteorismo como presagio aparece en muy pocos lugares de la literatura griega (cfr. Katz 1999, 316). Sobre la escatología como vena del humor de Hermes, cfr. Nota Previa.

[84] Hermes recurre a lo que los griegos interpretaban como otro presagio (el estornudo) para hacer que la ventosidad pase inadvertida.

Hermes, pastor de ovejas[85], y de Leto el ilustre hijo,
disintiendo en su ánimo. El uno, cosas ciertas
proclamando,
no sin justicia, por causa de las vacas, agarraba
al glorioso Hermes;
y éste, por su lado, con tretas y astutas razones
lo quería engañar, el cilenio al de arco de plata.
He aquí que, aun siendo rico en tretas, a otro rico
en ingenio encontró;
con premura luego por la arena caminaba,
por delante, que detrás iba el hijo de Zeus y Leto.
Rápidamente a la cima llegaron del fragante Olimpo,
ante el padre Cronión, de Zeus los bellísimos hijos;
que allí a ambos aguardaba la balanza de la justicia.
El rumor de las charlas llenaba el Olimpo nevado
y los inmortales,
eternos, se reunían desde la aurora de doradas flores.
Se pararon Hermes y Apolo el de arco de plata
ante las rodillas de Zeus; y a su ilustre hijo le preguntó
Zeus altitonante, y le dirigió estas palabras:
«Febo, ¿de dónde traes esta presa adorable,
un niño recién nacido con trazas de heraldo?[86].
Serio es este negocio que en la junta de los dioses se
presenta.»
A éste por su parte habló el soberano que obra de
lejos, Apolo:
«¡Oh padre!, a fe que pronto oirás un discurso
cargado de razón[87],

[85] El pastoreo será, en el futuro, otro de los campos de acción del dios (cfr. Nota Previa).

[86] Como en v. 314, se anticipa una de las funciones que le corresponderán al nuevo dios, en este caso la de heraldo (cfr. Nota Previa y vv. 528-32).

[87] Apolo referirá seguidamente a Zeus los acontecimientos que el público del himno ya conoce a través del narrador (vv. 68 ss.). El procedimiento (retrospección interna) ya es conocido por el *h.Cer.* (vv. 406 ss.). En este caso, lo interesante no es, como en el *h.Cer.*, el contraste entre la voz del narrador y la del personaje (Perséfone), sino la comparación a tres bandas: la narración primaria, el sumario de Apolo (vv. 336-64) y la retrospección personal que presentará Hermes a continuación (vv. 370-80).

tú que te burlas como si yo sólo fuera amigo de rapiña.
A un niño encontré, a éste, un declarado ladrón,
de Cilene en los montes, después de recorrer gran trecho.
Es tan burlón como yo al menos nunca a otro entre los dioses he visto
ni entre los hombres, cuantos descuideros hay sobre la tierra.
Tras robar de la pradera mis vacas, guiándolas se encaminó
a la hora del crepúsculo, junto a la orilla del estruendoso mar,
directamente hacia Pilos llevándolas; las huellas eran dobles, prodigiosas,
como para admirarse, y de una preclara divinidad obra.
Y que estas vacas fueron a la pradera de asfódelos,
el polvo oscuro (lleno de huellas orientadas hacia allí) lo indicaba.
Éste, por su parte, intratable, imposible, ni con los pies
ni con las manos iba por el arenoso suelo;
sino que, otra treta urdiendo, trazaba una senda
tan prodigiosa como si uno sobre árboles tiernos caminara.
Así pues, mientras las seguía por el arenoso suelo,
con mucha facilidad las huellas todas destacaban entre el polvo.
Y una vez que del largo camino de arena llegó al final,
invisible se volvió rápidamente la pista de las vacas y la de él
al marchar sobre duro suelo. Pero a éste lo vio un mortal varón,
cuando directo hacia Pilos guiaba la raza de las vacas de amplia frente.
Y una vez que a éstas en lugar tranquilo las encerró
y dejó de hacer malabarismos a un lado y otro del camino[88],

[88] Cfr. v. 210 y n. *ad loc.*

en su cuna se acostaba, a la negra noche semejante[89],
en la gruta oscura, sin luz, y no lo habría descubierto
un águila de aguda mirada; sin cesar con las manos
los ojos se frotaba, astucias tramando.
Él al instante, sin preocuparse de más, estas razones proclamaba[90]:
"No las vi, no me enteré, a nadie le oí nada,
ni puedo dar razón, ni puedo ganar premio por darla."»
Tras hablar así, se sentaba Febo Apolo.
Hermes otras razones entre los inmortales dijo,
y se dirigió al Cronión, soberano de los dioses todos:
«¡Padre Zeus!, de cierto yo para ti la verdad proclamaré;
que soy de fiar y no sé mentir.
Éste vino a nuestro hogar buscando sus vacas de retorcido paso,
hoy, recién salido el sol,
sin aportar de los dioses bienaventurados ni testigos ni quien lo hubiese visto todo[91].
Que le diera razón exigía con mucha prepotencia,
y mucho me amenazó con arrojarme al vasto Tártaro,
porque él está en la tierna plenitud de la juventud jactanciosa,
mas yo ayer nací. Esto él mismo también lo sabe:
que a un ladrón de vacas, a un hombre forzudo, no me parezco.
Créeme, que también de ser mi padre querido te ufanas[92],
que a casa no llevé las vacas (¡así de rico fuera!),

[89] La expresión debe de proceder de Homero, *Il.* I 47, donde se le aplica a Apolo en el momento en que dirige su furia contra los aqueos. Su extensión al niño que duerme en la cuna es paródica.

[90] Es peculiar la inserción de un segundo nivel de estilo directo dentro de un parlamento. Los versos son repetición literal de los pronunciados por Hermes en 263-4, dentro de otro discurso.

[91] La defensa de Hermes se basa en el ataque. En primer lugar reprocha a Apolo el que se introdujera en su casa sin testigos que apoyaran sus acusaciones. Sobre la distinción griega entre el común de los testigos y los espectadores de los hechos, cfr. Càssola (1975, 534).

[92] Cfr. lo comentado en la Nota Previa sobre el toque humorístico de este verso.

ni el umbral traspasé: esto de verdad lo declaro[93].
Al Sol[94] mucho lo respeto y a las demás divinidades,
y a ti te amo y a éste lo reverencio: sabes también tú
que no soy culpable. Y un solemne juramento pronuncio[95]:
no, por estos engalanados portales de los inmortales.
Algún día yo a éste le haré pagar (¡y más!) su despiadado secuestro,
aun siendo poderoso; tú a los más jóvenes ayuda.»
Así dijo entre guiños[96] el cilenio Argifonte,
y el pañal sujetaba contra el brazo sin soltarlo.
Zeus mucho se rió viendo al taimado niño
que bien y sabiamente negaba lo de las vacas.
A uno y otro ordenó que con ánimo concorde
las buscaran, y que Hermes mensajero[97] abriera la marcha
y, renunciando a las maldades de su mente, mostrara el lugar
donde ocultó las vacas de poderosa testuz.
Asintió el Crónida, y caso le hacía el ilustre Hermes,
que con facilidad convencía la mente de Zeus que lleva la égida.
Ambos los dos, con premura, de Zeus los bellísimos hijos,

93 Efectivamente, Hermes no llevó a casa las vacas (las condujo junto al Alfeo: vv. 101 ss.) ni traspasó el umbral (volvió a entrar en casa por el ojo de la cerradura: v. 146).

94 Càssola (1975, 534) dice que el Sol es una de las divinidades que con más frecuencia se invocan en los juramentos. Aun siendo ello cierto, la cuestión capital es que Hermes puede invocar sin remordimientos al Sol porque ha cometido de noche todas sus fechorías.

95 Lo cual es una nueva falacia, por cuanto de hecho Hermes no pronuncia ningún juramento (Radermacher 1931, 141).

96 Vale la pena destacar la versatilidad expresiva de Hermes, a quien ya hemos visto antes silbar, lanzar ventosidades y estornudar.

97 La traducción de *diáktoros* es puramente conjetural, pues ignoramos la etimología y el significado de este epíteto que, p. ej., Esquilo *(Prometeo* 941-2) parece haber entendido como sinónimo de *diákonos* («servidor»); con todo, el adjetivo se interpretó por lo general con el sentido de «mensajero» (cfr., p. ej., *Antología Palatina* VII 161, donde al águila se la llama *diáktoros,* «mensajero», de Zeus). Cfr. Chantraine (1983-84², 277).

a la arenosa Pilos, al vado del Alfeo, llegaron;
en los campos se presentaron y el establo de alto techo
donde la vacada medraba a la hora de la noche.
Allí Hermes luego, pasando a la pétrea gruta,
a la luz sacaba las vacas de poderosa testuz;
el hijo de Leto, que apartado miraba, vio las pieles de vaca
sobre una alta roca y presto preguntó al glorioso Hermes:
«¿Cómo has podido, tramposo, a dos vacas degollar,
siendo así de niño e inocente? Lo que es yo,
me pregunto asombrado cuál será tu fuerza en el futuro;
y no hace ninguna falta
que más sigas creciendo, cilenio, hijo de Maya.»
Así dijo, y con sus manos lo rodeó con fuertes ataduras
de sauce. Éstas a sus pies, en tierra, rápidamente echaban raíces,
allí mismo, retorciéndose y acoplándose unas en otras,
con facilidad, y sobre todas las agrestes vacas
por voluntad de Hermes, disimulador[98]; y Apolo
se admiró de contemplarlo. Entonces el poderoso Argifonte
el terreno con recelo examinaba, y el fuego centelleante de su mirada
se afanaba en ocultar. Al hijo de la muy ilustre Leto
con gran facilidad lo aplacaba, al que hiere de lejos, según su propia voluntad,
aun siendo éste poderoso: que, tomando la lira en la mano izquierda,
con el plectro la probaba cuerda a cuerda, y ella al toque de su mano
con fuerza resonó, y se rió Febo Apolo
con gusto, y a su pecho llegó el adorable estrépito
de tan divino sonido, y un dulce deseo de él se apoderaba,

[98] El texto griego de los vv. 409-13 podría interpretarse también en el sentido de que Apolo intenta atar las vacas, no a Hermes (Allen-Halliday-Sikes 1936, 330-1). Aquí sigo la interpretación del pasaje que ofrece Càssola (1975, 535); en adición a lo que éste dice debería recordarse que el *H. Hom.* VII (vv. 13-5) ofrece otro ejemplo de la imposibilidad de atar a un dios si él no accede a ello.

de su ánimo, al escucharla. La cítara tañendo de manera adorable,
se paraba éste con audacia, el hijo de Maya,
a la izquierda de Febo Apolo, y presto, la cítara tañendo de manera sonora,
cantaba un preludio (su adorable voz lo acompañaba),
celebrando a los inmortales dioses y a la tierra oscura,
cómo al principio nacieron y qué lote obtuvo cada uno[99].
A Mnemósine[100] la primera entre los dioses celebraba con su canto,
la madre de las Musas, pues a ésta le tocó en suerte el hijo de Maya[101];
según su dignidad y según había nacido cada uno,
a los inmortales dioses celebraba de Zeus el ilustre hijo,
contando todo con orden, con la cítara apoyada en el brazo.
Del ánimo de aquél, en su pecho, un deseo invencible se apoderaba,
y, hablándole, aladas palabras le dirigía:
«Matador de vacas, que te afanas en maquinaciones, del banquete compañero,
esta afición te has procurado, que cincuenta vacas vale.
Con tranquilidad aun luego a una solución llegaremos, según creo.
Ahora, venga, esto dime, hijo de Maya, rico en ardides:
¿de nacimiento te acompañan estas artes prodigiosas,

---

[99] Hermes vuelve a cantar (cfr. vv. 57 ss.) para entonar ahora un canto cosmogónico que se transforma en teogonía. La relación entre los *H. Hom.* y la poesía teogónica ha sido destacada por De Hoz (1998, 64-5). Radermacher (1931, 149) se preguntaba incluso si el autor del himno no habría conocido una *Teogonía* atribuida a Hermes.

[100] Mnemósine, «Memoria», es la madre ideal de las Musas en el contexto de una cultura oral. Según el relato hesiódico (*Teog.* 53-80), Mnemósine se unió con Zeus durante nueve noches; fruto de estas uniones son las nueve Musas tradicionales que integran el coro de Apolo: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Érato, Polimnia, Urania y Calíope. Sobre el pasaje de Hesíodo, cfr. West (1966, 174-6, 180-1).

[101] Es decir, Hermes está bajo su patrocinio; es una nueva alusión a una actividad específica del dios (su vinculación con la música).

o es que alguno de los inmortales o de los mortales hombres
como regalo ilustre te concedió y te mostró el divino canto?
Es que es admirable este son novedoso que escucho,
son que, afirmo, hasta ahora nunca conoció nadie, ni de los hombres
ni de los inmortales que olímpicas mansiones poseen,
salvo tú, ladronzuelo, hijo de Zeus y de Maya.
¿Qué arte es, qué es este canto de irresistibles pasiones,
qué camino lleva a él? Es que justamente son en total tres cosas las que cabe
alcanzar: alegría, amor y dulce sueño.
Que también yo soy de las Musas olímpicas compañero,
y éstas se cuidan de los coros y del curso espléndido del canto,
de la música en su sazón y del placentero clamor de las flautas.
Mas nunca hasta la fecha así en mi pecho me prendé de cosa alguna
de las que, en las fiestas, son habilidosas obras de jóvenes.
De esto me admiro, hijo de Zeus: ¡con qué encanto tañes la cítara!
Ahora, pues, ya que, aun siendo pequeño, gloriosas ideas concibes,
siéntate, querido, y con buen ánimo atiende a tus mayores.
Que ahora, sí, gloria tendréis entre los inmortales dioses
tu madre y tú mismo. Y esto de forma cierta proclamaré:
en efecto, por esta vara de cornejo, yo haré
que sientes plaza de guía, glorioso y dichoso, entre los inmortales,
y te daré ilustres dones y, en definitiva, no te engañaré.»
A éste Hermes replicaba con palabras marrulleras:
«Me interrogas, tú que obras de lejos, con gran habilidad; mas yo a ti
el que con mi arte entres en contacto no te lo deniego.
Hoy lo conocerás; quiero ser contigo amable

en mi intención y mis palabras: tú en tu pecho todo bien conoces.
Que el primero, hijo de Zeus, entre los inmortales te sientas,
excelente y poderoso. Te ama el industrioso Zeus
con toda justicia, y te concedió espléndidos dones
y honores: afirman que conoces de la boca de Zeus
los vaticinios, tú que obras de lejos (de Zeus procede toda palabra divina).
Que en este saber eres rico, hijo[102], ahora yo mismo lo sé.
A tu arbitrio queda aprender lo que deseas.
Mas, bien, puesto que tu ánimo te empuja a tañer la cítara,
canta y tañe y en las dichas ejercítate
que de mí recibes (pero tú a mí, amigo, gloria concédeme).
Sé cantor, en tus manos teniéndola, compañera de sonora voz
que sabe hermosamente y bien, con orden, hablar.
A tu gusto luego llévala al banquete florido
y al coro placentero y al glorioso cortejo,
que será la alegría de noche y de día. A todo aquel entendido
que con arte y sabiduría la pulsa,
su voz deja oír y todo lo que a la mente es grato le enseña,
con suavidad canta merced al ejercicio de una mano delicada,
la sufrida labor rehuyendo. Pero para aquel que,
ignorante siendo, por primera vez con violencia la pulsa,
lo único que luego lanza son vanos y estridentes chirridos.

102 Si el texto es correcto (cfr. Càssola 1975, 539), la expresión encierra un nuevo rasgo del humor de Hermes: el vocativo con que él se dirige aquí a Apolo (paródico por inadecuado a la situación) es el mismo *(paî)* que había utilizado su hermano mayor en v. 254; cfr. también v. 457.

A tu arbitrio queda aprender lo que deseas.
Y yo ésta te la daré, de Zeus ilustre mozo.
Yo, por mi parte, por el monte y la llanura que caballos cría,
en los pastos, ¡oh tú que obras de lejos!, pastorearé las vacas agrestes.
Luego a porfía parirán las vacas, con los toros unidas,
en mezcolanza hembras y machos. Y no hay ninguna necesidad de que tú,
por ganancioso que seas, andes lleno de intensa ira.»
Tras hablar así se la tendió y él la recibió, Febo Apolo,
y a Hermes le puso en las manos, de buen grado, la aguijada brillante:
la vacada le encomendaba. La recibió el hijo de Maya
con alegría. La cítara tomando en la mano izquierda
de Leto el ilustre hijo, el soberano Apolo que obra de lejos,
con el plectro la probaba cuerda a cuerda, y ella al toque de su mano
con fuerza resonó, y el dios la acompañó con su hermoso canto.
Y a las vacas luego, a la divinal pradera,
guiaban; por su parte, de Zeus los bellísimos hijos
de regreso hacia el Olimpo nevado se encaminaron,
gozosos con la lira, y mucho se alegró el industrioso Zeus
y a ambos en amistad los unió. Y por un lado Hermes
al hijo de Leto lo quiso por siempre, como aún ahora:
la señal es que la cítara puso en manos del que hiere de lejos,
cítara adorable, y él, como experto, la tañía sosteniéndola en sus manos.
Él de nuevo de otra arte inventó la técnica:
de las siringas la voz creó, que a lo lejos se oye[103].
Y entonces el hijo de Leto a Hermes estas palabras le dijo:
«Temo, de Maya hijo, mensajero de variadas industrias,
que a un tiempo me robes la cítara y el curvo arco;

[103] Recuérdese que muchos críticos han entendido que el *h.Merc.* termina realmente en este punto, sobre lo cual cfr. Nota Previa.

que el privilegio, de Zeus recibido, tienes de trocar[104]
unas cosas por otras entre los hombres a lo largo de la tierra que a muchos alimenta.
Mas si te avinieras a jurar por el solemne juramento de los dioses,
sea con la cabeza asintiendo o por la poderosa agua de la Éstige[105],
todo a mi ánimo grato y querido harías.»
Y entonces de Maya el hijo prometió y asintió,
que nunca robaría cuanto el que hiere de lejos tiene en posesión,
y que nunca se acercaría a su firme morada. Mas Apolo,
el hijo de Leto, asintió ante esta prueba de consenso y amistad,
que ningún otro de los inmortales más querido le sería,
ni dios ni varón vástago de Zeus.
«Y un pacto inquebrantable[106],
pacto entre inmortales, contigo establezco; y al tiempo, de entre todos,
digno de confianza a mi ánimo y apreciado te haré; mas luego
te daré una bellísima varita[107] de la dicha y la riqueza,
de oro, trimembre, que incólume te guardará
y llevará a cumplimiento todos los preceptos de palabras y de obras,
de las buenas, cuantas afirmo haber aprendido de la boca de Zeus.
La adivinación que solicitas[108], queridísimo hijo de Zeus,

[104] En referencia a Hermes como patrón del comercio y del hurto.

[105] Sobre el juramento por el agua de la Éstige cfr. n. a *h.Ap.* 83.

[106] Sorprende el paso al estilo directo en medio del verso. El texto ha sido enmendado de diversas maneras, sobre lo cual cfr. Allen-Halliday-Sikes (1936, 342-3); Càssola (1975, 540). Radermacher (1931, 164), quien acepta el cambio de estilo indirecto a directo, aduce el caso de otros pasajes similares, extraídos de épocas y géneros diversos.

[107] Se trata del caduceo, emblema de Hermes en cuanto heraldo (cfr. v. 331 y Nota Previa).

[108] Pero en el texto, tal y como lo conservamos, no se ha hablado en ningún momento de esta petición. Habitualmente, la inconsistencia se ha expli-

no es lícito que ni tú la conozcas ni ningún otro
de los inmortales: que esto lo sabe la mente de Zeus.
Mas, lo que es yo,
vi empeñada mi palabra, asentí y juré con firme juramento
que fuera de mí ningún otro de los dioses que por siempre existen
conocerá la firme voluntad de Zeus.
Y tú, hermano, el de dorado bastón, no me pidas
que declare los designios cuantos medita Zeus, que de lejos ve.
De los hombres al uno lo perjudicaré, al otro lo beneficiaré,
pastoreando de aquí para allá a muchos linajes de hombres miserables.
Y de mi voz sacará provecho quienquiera que se acerque
teniendo de su lado el canto y los vuelos de aves de seguro augurio[109]:
éste de mi voz sacará provecho y no lo engañaré.
Pero el que, fiado en aves de vanas palabras,
al oráculo quiera interrogar contra mi opinión,
y saber más que los dioses que por siempre existen,
éste afirmo que por errado camino marcha; aunque yo sus presentes acepte[110].
Otra cosa te diré, de Maya muy glorioso hijo

---

cado suponiendo la existencia de problemas textuales (cfr., p. ej., los distintos puntos de vista de Radermacher 1931, 166-7; Càssola 1975, 541; Clay 1989, 144). Hacemos observar, con todo, que de las capacidades adivinatorias de Apolo ya había hablado (para ponderarlas) Hermes en vv. 471 ss.; Apolo puede referirse aquí quizá a los deseos que había leído entre líneas en esas palabras de su hermano.

[109] El texto se refiere a un ritual previo a la consulta del oráculo de Apolo. Sabemos por Plutarco *(De defectu oraculorum* 435 bc, 438 ab) que, en otras cronologías, el ritual exigía la realización de un sacrificio, y que (según lo que indicaran las vísceras) se entendía si el dios estaba dispuesto a contestar o no; es posible que en la época de origen del *h.Merc.* esta adivinación previa se realizara a través de la ornitomancia (Càssola 1975, 541-2).

[110] Vale la pena indicar la analogía entre la manera de tocar la cítara (con habilidad o sin ella: vv. 482-8) y la manera de consultar el oráculo délfico (con buenos o malos augurios: vv. 543-9). Cfr. Clay (1989, 147).

y de Zeus que lleva la égida, entre los dioses rauda divinidad.
Sucede que unas venerables doncellas hay, hermanas
de nacimiento, que de sus veloces alas se ufanan,
tres; con la cabeza rociada de blanco polen,
su morada tienen bajo los pliegues del Parnaso;
maestras son, en su retiro, de la adivinación, la que estando yo
al cuidado de las vacas, siendo aún niño, practiqué: a mi padre le era indiferente.
De allí luego revoloteando (ora aquí, ora allá)
de panales se alimentan y se pronuncian sobre cada cosa.
Éstas, cuando están inspiradas por haber comido dorada miel,
benévolas quieren la verdad proclamar.
Pero, si se ven privadas del dulce manjar de dioses,
mienten luego, entre ellas estruendo armando[111].
Éstas luego te las regalo, y tú, de la manera correcta interrogándolas,
tu pecho recrea. Y, si a un mortal varón conocieras,
a menudo a tus vaticinios prestará oído, si es que le cae en suerte.
De esto sé dueño, hijo de Maya, y de las agrestes vacas de retorcido paso,
y a los caballos atiende y a los mulos sufridos...»

...[112]

[111] Existe una versión alternativa del v. 563: «intentan luego fuera del camino correcto guiar». La adivinación a través del vuelo de las abejas es presentada como una adivinación de segundo grado que Apolo puede ceder sin incumplir la promesa que le hizo a Zeus (vv. 536-8); si en el caso del oráculo de Delfos se responsabilizaba de los vaticinios erróneos a quienes no cumplían con el ritual de ornitomancia (vv. 546-9), aquí se presenta como responsables a quienes no satisfacen el deseo de miel de las abejas (aunque cfr. lo que comenta Clay 1989, 147-8). Sobre el pasaje y la identidad de estas abejas proféticas, cfr. además Scheinberg (1979) y Larson (1995). Una versión alternativa del don oracular que recibe Hermes la presenta el Pseudo-Apolodoro (III 10, 2).

[112] Entre los versos 568 y 569 parece existir una laguna de extensión imprecisa. Puede que el copista saltara sin darse cuenta del catálogo de animales de 567-8 a un catálogo posterior que ocupa ahora las líneas 569-71.

Y sobre los fieros leones y los jabalíes de blancos dientes,
sobre perros y ovejas, cuanto cría la amplia tierra,
sobre todos los rebaños ha de mandar el glorioso Hermes,
y que él solo sea el mensajero encargado del Hades,
el cual, aun no dando nada, le dará un presente no pequeño[113].
Así al hijo de Maya quiso el soberano Apolo,
con inmenso querer; con su favor lo sancionó el Cronión.
Éste a todos, mortales e inmortales, acompaña;
pocos favores hace, en ocasiones sin cuento embauca,
en medio de la noche oscura, a las estirpes de los mortales hombres.
Salud así también a ti, de Zeus y de Maya hijo;
que yo de ti me acordaré, y de otro canto.

---

113 No sabemos con certeza si los vv. 569-73 los pronuncia el narrador primario (así, Càssola 1975) o si forman todavía parte del parlamento de Apolo. Clay (1989, 148), por su parte, cree (siguiendo a críticos previos: cfr. *ibíd.* n. 164) que estos versos pertenecen a un discurso de Zeus cuyo inicio hemos perdido por culpa de la laguna anterior; en este discurso debían de otorgarse a Hermes sus prerrogativas *(timai)* futuras. Es cierto que los vv. 569-73 incluyen referencias a por lo menos dos de los campos de actividades propias de Hermes: la vida en el campo como pastor (vv. 569-71) y la conexión como heraldo con el mundo de ultratumba (vv. 572-3). Sobre el «presente» al que se refiere el v. 573 cabe decir con Càssola (1975, 544) que puede ser el yelmo de la invisibilidad al que alude Pseudo-Apolodoro I 6, 2.

HIMNO V

A AFRODITA

1. Afrodita[1]

Afrodita (Venus en Roma) es, dentro del panteón olímpico, diosa del amor sexual. Distintos indicios sugieren el origen oriental de la figura[2], opinión que por cierto ya refleja Heródoto (I 105) en el siglo v a.C. Bernabé (1978, 176-177) señala cuatro indicios de la procedencia minorasiática de la diosa. En primer lugar, puede apuntar hacia Oriente el hecho de que el lugar del nacimiento de Afrodita se sitúe habitualmente en esa zona del Mediterráneo, concretamente en Chipre, donde el culto a la diosa debe de datar de época antiquísima[3]. Por otro lado, puede ser sintomática la vinculación de Afrodita con el monte Ida de la Tróade, donde (como veremos en este texto: vv. 54 ss.) se unió a Anquises y concibió a Eneas. En tercer lugar, no se deben pasar por alto los puntos en común entre Afrodita y la diosa semítica Ištar o Astarte, quien desempeña un rol análogo al de la divinidad griega en su propio panteón. Unas y otras eran diosas

---

[1] Cfr. Nilsson (1955², 519-26); Grimal (1981, 11-2); Burkert (1985, 152-6); Pirenne-Delforge (1996); Muth (1998², 97-101). Es muy recomendable lo que comenta Càssola (1975, 227-43) sobre la diosa y sus orígenes. Sobre iconografía de Afrodita en Grecia, cfr. Delivorrias (1984).

[2] Es incierta la posibilidad de que la lingüística pueda ayudarnos a aclarar el origen de Afrodita, pues los intentos de etimologizar su nombre no han alcanzado conclusiones definitivas. Cfr. Chantraine (1983-84², 148); Burkert (1985, 408, n. 18); Muth (1998², 99, n. 221). La etimología popular griega conectaba el nombre de Afrodita con *aphrós*, «espuma», interpretación que se relaciona con una de las versiones sobre su nacimiento (cfr. *infra);* esta etimología popular la expone ya Hesíodo *(Teog.* 195-8).

[3] Aunque, como señala Burkert (1985, 153) y recuerda Muth (1998², 98-9, n. 220), la cuestión no está exenta de incertidumbres.

del amor, en torno a su culto se practicaba la prostitución sagrada (cfr. *infra)* y, además, aparecían acompañadas de figuras masculinas subalternas, los llamados en griego *páredroi;* la diosa se unía a ellos (Ištar a Tammuz, Afrodita a Adonis)[4], aunque el hecho de contar con el apoyo divino no librabа a estos favoritos de morir trágicamente[5]. Por último, en ocasiones Afrodita presenta también rasgos propios de la Gran Madre minorasiática, Cibele, como por ejemplo su presentación como *pótnia therôn,* «señora de las fieras», aspecto que también se atestigua en el *Himno a Afrodita* (vv. 69-74; cfr. n. a v. 74).

En relación con el nacimiento de la diosa hay dos versiones diferentes. La que propone Hesíodo *(Teog.* 188-200) parece la más antigua. Según ésta, Afrodita nació de los genitales de Urano, que Crono había segado y arrojado al mar; en torno a la carne del dios se formó la espuma de la que surgió la diosa. Esta versión del nacimiento implica la proximidad de Afrodita a la cosmogonía; nótese que la diosa es hija de Urano, el Cielo, que nace sin intervención de figura femenina cuando se separan Tierra y Cielo y que es, en la cronología relativa del mito, una figura anterior a los demás dioses del canon, prácticamente coetánea de Crono y los Titanes. En cambio, la *Ilíada* homérica (V 370) presenta una versión antropomórfica del mito, según la cual Afrodita es, simplemente, otra hija de Zeus, quien la concibió de Dione, divinidad de origen indoeuropeo que, por la etimología de su nombre, parece un correlato femenino del dios supremo[6]. En el *Himno a Afrodita* no hay ninguna alusión a Dione (quien, por otro lado, resulta una figura de importancia muy secundaria frente a los otros personajes del panteón). No obstante, el texto se refiere a Afrodita como hija de Zeus y le aplica la denominación formular correspondiente en los versos 81, 107 y 191.

---

[4] El origen semítico del nombre de Adonis (procedente de *adon,* «señor») es, por una vez, evidente. Cfr. Burkert (1985, 177); Muth (1998², 133, n. 366).

[5] Bernabé (1978, 177) también considera significativo que tanto Afrodita como Ištar reciban el calificativo de Urania, «Celeste», y que a las dos diosas se les consagraran palomas. Sobre Afrodita Urania, y su oposición a la Afrodita Pandemo, cfr. Burkert (1985, 155); Muth (1998², 100).

[6] Cfr. Muth (1998², 97, n. 219).

Afrodita no tuvo únicamente relaciones sexuales con el mortal Anquises, según se relata en el texto que estamos prologando. Afrodita, miembro del canon de los doce dioses, se relacionó con dos de sus iguales, Hefesto y Ares, hijos ambos (al menos en la versión homérica) de Zeus y Hera. Afrodita pasa, en principio, por ser esposa de Hefesto y amante de Ares; aunque también hay otras versiones (*Il.* XVIII 382) que llaman «Gracia» a la mujer de Hefesto, o consideran a Ares y Afrodita marido y mujer (cfr. Notas Previas a *H. Hom.* VIII y XX). Entre los amantes humanos de Afrodita, el más importante (en la leyenda y el culto) es, como indicábamos antes, Adonis, figura de importancia en la religiosidad griega. Según la leyenda, Adonis fue fruto del amor incestuoso que sentía Mirra por su padre Tías (o Cíniras). Tras engañarlo, se unió a él. Pero su padre descubrió la verdad y la persiguió, dispuesto a matarla. Entonces Mirra imploró el auxilio de los dioses, quienes la metamorfosearon en el árbol de su nombre. Pasados nueve meses, del árbol nació un niño del que se enamoró Afrodita, Adonis. El mito continúa relatando que Adonis debe repartir su tiempo entre este mundo y el Más Allá, por razones distintas según versiones[7]. El renacer anual de Adonis era celebrado por las mujeres griegas en las Adonias, fiestas que ya gozaban con seguridad del favor popular en torno al 600 a.C. (cfr. Detienne 1983).

Al principio de esta Nota Previa hemos indicado que Afrodita es la diosa del amor sexual, y en la introducción al *Himno a Deméter* hemos comentado también que, en este sentido, entra en oposición a Hera (que vela por el matrimonio) y Deméter (diosa del amor materno). La oposición no es tan sencilla como podría parecer, pues es cierto que, ocasionalmente, a Afrodita también se le concede un papel como diosa del matrimonio (cfr. Càssola 1975, 227-228). Con todo, ha de permanecer al menos la idea de que Afrodita es, básicamente, la diosa del amor sexual consumado, del disfrute y la belleza. Ésta es, por cierto, la imagen de la divinidad que propone ya

[7] Cfr. Burkert (1985, 177); Muth (1998², 102, n. 230).

Hesíodo en su poema (*Teog.* 201-206), donde se habla de cómo acompañan a Afrodita Eros (que aún no es concebido como hijo suyo) e *Hímeros*, «Deseo»; a ella (sigue contando Hesíodo) le correspondió el honor de velar por «las pláticas de las jóvenes, sus sonrisas y sus engaños, / la dulce alegría, el amor y la galantería» (vv. 205-206).

El culto a Afrodita se hallaba extendido en Grecia. El centro de culto principal de la diosa se encontraba en Chipre, lo cual justifica (cfr. n. a v. 2) que se le aplicara el calificativo de *Kýpris*, «chipriota». Dentro de Chipre destaca el santuario de Pafos la Antigua (Senff 2000), donde el objeto principal de culto era un objeto de forma cónica según el testimonio de Tácito (*Historias* II 3). Era también famoso en la Antigüedad el culto que se le rendía en la isla de Citera, del cual hablan, por ejemplo, Heródoto (I 105, 3) o Pausanias (III 23, 1). Otro centro importante del culto se hallaba en Corinto, donde sabemos que servidoras de la diosa (hieródulas) practicaban la prostitución sagrada en el templo. Este uso no es habitual en la religión de Grecia, y por ello su presencia en Corinto (y otros lugares)[8] es un indicio de que en la Afrodita griega han convergido rasgos que proceden de Oriente.

2. El «Himno Homérico» V (A Afrodita)

Como ya se indicó en la Introducción general, se tiende a considerar que el *Himno a Afrodita* es el más antiguo de los *Himnos Homéricos* y el que se halla más próximo a la *Ilíada* por razones lingüísticas, estilísticas y temáticas[9]. En aquel lugar proponíamos, sobre la base de los métodos de estadística lingüística desarrollados por Janko (1982), que el *Himno a Afrodita* pudo ser compuesto en tomo al año 675 a.C. West (2003, 16)

---

[8] También en Chipre y Atenas, donde la prostitución sagrada fue introducida por Solón junto con el culto a Afrodita Pandemo. Cfr. Burkert (1985, 409, n. 34).

[9] Cfr. el tratamiento de la cuestión cronológica en Càssola (1975, 247-51). Cfr. también lo que destacan Allen-Halliday-Sikes (1936, 350-1) y Bernabé (1978, 186).

rebaja la cronología del texto hasta el último tercio de ese siglo. Ahora bien, West propone esta hipótesis porque es partidario de una cronología baja de la *Ilíada* (cfr. West 1995); situar el *h. Ven.* a finales del siglo VII le permite explicar las huellas del poema homérico que se encuentran en el *Himno,* lo cual le resultaría imposible aceptando la cronología de Janko.

Bastantes críticos han entendido que las huellas de la *Ilíada* son nítidas también en aspectos temáticos del *Himno a Afrodita.* Más aún, como ya se indicó en la Introducción general, se ha propuesto incluso que el autor del texto fue el compositor de la *Ilíada.* Ésta era la hipótesis de Reinhardt (1961, 507-521), hipótesis que ha sido rebatida prácticamente por todos los estudiosos que han trabajado el texto que ahora traducimos[10]. Es verdad que la propuesta de Reinhardt puede parecer excesiva. Pero no es menos cierto que, al formularla, Karl Reinhardt no hizo sino recorrer el mismo camino seguido por otros críticos: establecer un nexo entre lo que el *Himno a Afrodita* (196-197) y el canto XX de la *Ilíada* (307-308) dicen sobre la descendencia de Anquises y Eneas. El pasaje de la epopeya homérica, presumiblemente la obra más antigua, dice que la casa de Príamo ha perdido el favor de los dioses y que, en adelante, serán los descendientes de Eneas los que reinen entre los troyanos. En una cronología que tampoco puede ser tan distante, el *Himno a Afrodita,* en el pasaje citado, pone en boca de la diosa la siguiente profecía dirigida a Anquises: «Tú tendrás un hijo que reinará entre los troyanos / e hijos de sus hijos sin fin nacerán.» La coincidencia entre estos dos pasajes, más las noticias que transmite Estrabón (XIII I, 52-53) sobre la existencia en la Tróade (en Escepsis) de una dinastía de Enéadas, ha llevado a una buena porción de filólogos a suponer que tanto el pasaje iliádico como el *Himno a Afrodita* tenían por objeto celebrar a esa familia (West 2003, 15). El paso siguiente (que únicamente dio Reinhardt) consiste, por supuesto,

[10] Puede consultarse lo que indican los trabajos fundamentales de Heitsch (1965), Lenz (1975) y, sobre todo, Podbielski (1971). Cfr. también lo que indica en síntesis Càssola (1975, 246).

en imaginar que el autor de ambas obras fue la misma persona.

Este punto de vista fue criticado muy pormenorizadamente por Smith (1981b), en un trabajo que Clay (1989, 153, n. 3) considera definitivo y que, en su opinión, hace innecesario entrar de nuevo en la discusión sobre los Enéadas. Posiblemente la cuestión no deba ser despachada con tanta rapidez como lo hace esta estudiosa. Con todo, coincidimos con ella en considerar que son más productivas y estimulantes aquellas lecturas del himno que, sin vincularlo a una familia de Enéadas de los que lo ignoramos todo[11], intentan interpretar el texto por sí mismo. En esta línea se inscriben trabajos como la monografía fundamental de Podbielski (1971), la interpretación estructuralista de Segal (1974), el comentario de Smith (1981a)[12], las páginas dedicadas al *Himno a Afrodita* en Clay (1989, 152-201) o el «ensayo de interpretación» de Rudhardt (1991)[13].

Tomando como base este punto de vista, empezaremos indicando que el *Himno a Afrodita* es un himno largo de tipo compuesto, pues comienza, en su sección media, como atributivo (vv. 7-33), para narrar a partir de la línea 45 el mito sobre la concepción de Eneas por Afrodita. Como estructura general del texto puede proponerse la siguiente[14]:

I. Introducción: vv. 1-2.
II. Sección media: vv. 2-291.
  1. Sección atributiva: vv. 2-44.
     Priamel (poder universal de Afrodita): vv. 2-6.

---

[11] Posiblemente tenga razón West (2003, 15) al afirmar que Smith (1981b) no demuestra que una familia de la Tróade no se halle en el trasfondo del *Himno a Afrodita;* lo que hace Smith (1981b) es tan sólo probar que no existe un nexo entre el *h.Ven.* y las familias de Enéadas mencionadas en historiadores tardíos.

[12] Smith (1981a) es lo más parecido a un comentario extenso del *h.Ven.* de que disponemos. Pero, propiamente, este trabajo es un estudio, como proclama el título, o un ensayo, según indica el prefacio. La elaboración de un comentario detallado del *h.Ven.* sigue siendo una tarea pendiente.

[13] Cfr. también Bernabé (2002, 99-109).

[14] En Bernabé (1978, 179-82) puede encontrarse una estructura más detallada, acorde con los presupuestos de su trabajo.

Parte atributiva (diosas sobre las que Afrodita no ejerce su poder): vv. 7-33.

Atena: vv. 8-15.

Ártemis: vv. 16-20.

Hestia: vv. 21-32.

Priamel (el poder de Afrodita alcanza incluso a Zeus): vv. 34-44.

2. Sección mítica: vv. 45-291.

Plan de Zeus (hacer que Afrodita se enamore también de un mortal): vv. 45-52.

Pasión que despierta Anquises en la diosa: vv. 53-57.

Afrodita seduce a Anquises bajo la apariencia de una mortal: vv. 58-167.

Preparativos de la diosa en Chipre: vv. 58-67.

Llegada de Afrodita al monte Ida y aparición ante Anquises: vv. 68-91.

Parlamento de Anquises a la diosa: vv. 92-106.

Parlamento de la diosa a Anquises: vv. 107-142.

Enamoramiento de Anquises y réplica a Afrodita: vv. 143-154.

La seducción: vv. 155-167.

Revelación de Afrodita: vv. 168-291.

Sueño de Anquises y epifanía de la diosa: vv. 168-176.

Afrodita interpela a Anquises: vv. 177-179.

Reacción de Anquises y réplica a Afrodita: vv. 180-190.

Parlamento de la diosa: vv. 191-290.

Excursos:

Ganimedes (vv. 202-217).

Titono (vv. 218-240).

Ninfas del Ida (vv. 256-273).

III. Conclusión: vv. 292-293.

Saludo a la diosa: v. 292.

Referencia a otro canto: v. 293.

El *Himno a Afrodita* ha sido considerado como «himno secular» por quienes lo interpretaban como celebración de una dinastía de Enéadas. Aun rechazando esta hipótesis, debe re-

conocerse una primera peculiaridad del texto que podría hablar en favor del carácter profano del poema: a diferencia de lo que ocurre en los cuatro himnos anteriores del corpus, en esta composición no aparece un mito de nacimiento (cfr. *h.Bac.*, *h.Ap.*, *h.Merc.)* ni se procede a fundar un culto (cfr. *h.Cer.*, *h.Ap.).* No obstante, todas las peculiaridades del *Himno* encuentran explicación suficiente cuando lo leemos como celebración relativa de Afrodita: celebración porque se ensalza su poder universal que alcanza a todos los seres vivos, a mortales e inmortales; y celebración relativa al tiempo, porque el poder de Afrodita se halla supeditado al poder de Zeus, quien no desea que la diosa siga quebrantando los límites entre mortales e inmortales a través del nacimiento de seres mixtos, los llamados semidioses.

El aspecto que se refiere a la capacidad de seducción de la diosa se desarrolla en la porción atributiva, que aparece enmarcada de manera singular (Janko 1981, 12) por dos priameles[15]. Este poder omnímodo de Afrodita alcanza indistintamente a todos los seres vivos: a todos, con la única excepción de las tres diosas vírgenes (Atena, Ártemis, Hestia) a cuyos casos se alude en los versos 7-33. Sólo en este texto, a diferencia de lo que se atestigua en el resto de la tradición mítica[16], se produce la intervención de Zeus, quien transformará a la burladora en burlada, pues será el causante de que Afrodita se enamore de Anquises y así logrará que, al quedar la diosa embarazada de éste, deje de provocar uniones entre mortales e inmortales. En la cronología relativa del mito, antes de que se produjera esta intervención de Zeus, esas uniones han sido habituales y, como fruto de ellas, han nacido los semidioses o héroes[17] que dan nombre a la cuarta de las edades de Hesíodo *(Trabajos y Días* 156-173). A partir del nacimiento de Eneas, el último semidiós, se restituirá la barrera que separa a mortales e inmortales y que Afrodita había transgredido con tanta ligereza.

---

[15] Sobre el priamel, cfr. n. a *h.Ap.* 19.

[16] Cfr. las otras versiones del episodio recogidas por Allen-Halliday-Sikes (1936, 349) y lo que comenta Lenz (1975, 37).

[17] El término «héroe» no aparece nunca, por cierto, en el corpus. «Semidiós» sólo en *H. Hom.* XXXI 19 y XXXII 19.

Lo que narra el *Himno a Afrodita* es la instauración de un orden de cosas nuevo. La *Teogonía* hesiódica refiere que, concluida la cosmogonía y (en buena parte) el proceso de nacimiento de los dioses, la sociedad común de mortales e inmortales se disolvió en Mecona (*Teog.* 535 ss.). Análogamente, el *Himno a Afrodita* narra el acontecimiento que limita el poder de esta diosa y pone fin a otro tipo de relaciones, mucho más íntimas, que venían dándose entre divinidades y seres humanos. El mundo anterior a la seducción de Afrodita es el mundo de los héroes, un mundo próximo al nuestro pero a la vez distinto. Tras el nacimiento de Eneas (y la posterior destrucción de Troya: cfr. *Trabajos y Días* 164-165) se abre la edad de hierro, edad que constituye el estadio presente de la humanidad.

Las distintas posibilidades del contraste mortalidad-inmortalidad aparecen ejemplarmente recogidas en las digresiones que incluye Afrodita en su parlamento a Anquises. Durante mucho tiempo se interpretaron en un sentido político las historias de Ganimedes y Titono (como glorificación de los Enéadas: Càssola 1975, 248). También se pensó (muy especialmente en el caso de los versos 256-273) que esos excursos carecían de relevancia argumental y que podían ser interpolaciones (Càssola 1975, 247). Hoy en día se tiende, en cambio, a reafirmar su funcionalidad narrativa[18]. La primera digresión incluida en este largo discurso es la que trata de un tío abuelo de Anquises, Ganimedes (vv. 202-217), el mortal al que Zeus ascendió al cielo y le concedió vivir eternamente entre los inmortales (cfr. n. a v. 202). Su caso dichoso contrasta dramáticamente con la historia que narra Afrodita acto seguido y que protagoniza otro miembro de la familia, Titono, el amante de la Aurora (vv. 218-240). Como se detalla en las notas a las líneas 218, 232 y 238, Aurora quiso que el padre Zeus hiciera inmortal a su amado. El dios supremo accedió a este deseo y lo volvió inmortal. Pero, como la Aurora se olvidó de suplicar también la eterna juventud, Titono, incapaz de morir, envejece sin límite hasta conver-

[18] Cfr. Smith (1981a, 69-82, 92-5); Clay (1989, 185-9, 193-6). Con todo, no debe pasarse por alto que la frecuencia de estos excursos no responde a los patrones homéricos.

tirse en un inaudito mortal inmortal. Parece que Afrodita, incapaz de conseguir para Anquises una inmortalidad como la de Ganimedes, temerosa de repetir el yerro de la Aurora, decide respetar la barrera que separa a hombres y dioses y que ahora quedará fortalecida de una manera nueva.

Hay aún una tercera digresión en ese parlamento en la que se nos habla de una forma distinta de compaginar mortalidad e inmortalidad. En la parte final de su intervención (versos 256-273), Afrodita le explica a Anquises que a su hijo Eneas habrán de cuidarlo unas criaturas peculiares, las ninfas del monte Ida. La singularidad de éstas (en contraste con una ninfa claramente divina como Maya: cfr. *h.Merc.* 154) radica en su carácter mixto: «ellas ni de los mortales ni los inmortales siguen la suerte», dice el texto en el verso 259. De un lado, se aclara en las líneas siguientes, las ninfas del Ida disfrutan de una larga vida, comen el alimento de los inmortales y pasan su tiempo junto a éstos (vv. 260-263). Pero, por otra parte, la vida de la ninfa está vinculada a la vida de la naturaleza, en concreto a la vida de árboles que «al tiempo de nacer ellas (...) / echaron sus brotes sobre la tierra nutricia de varones» (264-265). Nacidas al tiempo de estos árboles, la decrepitud de los mismos preanuncia la muerte de las ninfas (vv. 269-272). La imagen de estas ninfas Hamadríades posee una fuerza evidente que no ha dejado de ser destacada por la crítica (cfr. n. a v. 259).

Afrodita proseguirá su vida en el cielo, adonde la vemos remontarse al final del himno (v. 291). Ya sabemos que la suerte de Eneas, tras su nacimiento, consistirá en ser criado por las ninfas del Ida (vv. 256-273). En relación con la suerte de Anquises el texto sólo nos transmite una amenaza, puesta en boca de Afrodita: si revela que se unió a ella, Zeus lo destruirá con el rayo (vv. 286-288). En realidad ignoramos cuál era la tradición arcaica sobre el destino de Anquises (cfr. Smith 1981a, 98-99). Fuentes posteriores dicen (o parecen presuponer) que fue castigado por divulgar su encuentro con Afrodita; a causa de ello Anquises perdió su fuerza física[19], quedó ciego o inclu-

[19] Recuérdese la imagen de un Anquises inválido que abandona Troya a la espalda de su hijo Eneas (cfr. Virgilio, *Eneida* II 707 ss.; en el mismo libro, Anquises se refiere al rayo de Júpiter en 647-9).

so murió. Esta última podría ser la situación presupuesta en la *Ilíada,* según sugieren el hecho de que Anquises no figure en el poema y una observación de Deífobo, quien afirma que a Eneas lo había criado su cuñado Alcátoo *(Il.* XIII 465-466). Es sugerente pensar con Smith *(ibíd.)* que los versos finales del *Himno a Afrodita* (286-288) puedan tener un carácter anticipatorio y apelar al conocimiento que los receptores del himno tenían de la leyenda de Anquises.

HIMNO V

A AFRODITA

Musa, háblame de los afanes de la dorada Afrodita,
la Chipriota[20], que en los dioses el dulce deseo infunde
y domina las razas de los mortales hombres,
las aves voladoras y las fieras todas,
cuantas la tierra en abundancia cría y cuantas cría el mar:
que a todos los afanes interesan de Citerea de hermosa
corona.
De tres no puede doblegar su pecho ni engañarlas[21].
A la hija de Zeus que lleva la égida, Atena de ojos de
lechuza[22].

---

[20] Cipris, «la Chipriota», es uno de los epítetos tradicionalmente aplicados a Afrodita en razón de que la isla de Chipre pasa por ser, de una manera u otra, su patria; Hesíodo (*Teog.* 188-206) cuenta que la diosa nació en el mar, de la espuma que rodeaba el miembro emasculado de Urano; la primera tierra firme que pisó fue Chipre. Por otro lado, no debe olvidarse que Afrodita es también chipriota en cuanto que tiene en la isla su morada (*Od.* VIII 362-3; cfr. aquí vv. 58 ss.). En cambio, la denominación «Citerea» (v. 6) alude a Citera, isla al suroeste del Peloponeso por donde dice la *Teogonía* (vv. 192-9) que pasó la diosa antes de llegar a Chipre.

[21] Dentro de la sección atributiva del himno se incluye (en los vv. 7-33) la narración de tres excursos centrados en Atena, Ártemis y Hestia. Las tres personifican tres aspectos distintos de la virginidad: Atena representa una virginidad viril (cfr. su afinidad con las armas); Ártemis es la diosa de las doncellas núbiles que componen su grupo (cfr. vv. 19, 118); Hestia es la divinidad entregada al cuidado de la llama del hogar: el carácter sagrado de la misma parece haber demandado de su diosa tutelar la pureza ritual y la virginidad.

[22] Sobre Atena, cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XI; también está dedicado a esta diosa el *H. Hom.* XXVIII. Sobre el epíteto «de ojos de lechuza», cfr. n. a *h.Ap.* 314.

Pues a ella no le agradan los afanes de la dorada Afrodita,
sino que le complacen las guerras y el trabajo de Ares
(los combates, las luchas), y además el procurar espléndidas tareas.
Ella la primera a los artesanos que moran sobre la tierra les enseñó
a fabricar carros y carrozas trabajadas en bronce;
ella a las doncellas de tiernas mejillas en sus casas
espléndidas tareas enseñó, en su pecho inspirando a cada una.

Tampoco a Ártemis de dorada rueca, fragorosa[23],
la somete al amor Afrodita que ama la risa[24],
pues a ésta le complacen los arcos y en los montes perseguir las fieras,
las cítaras, los coros y el agudo griterío,
los sotos umbrosos y la reunión de los varones justos[25].

Tampoco a la pudorosa joven agradan los afanes de Afrodita,
a Hestia[26], a la que primera procreó Crono de torvos pensamientos[27]

---

[23] Sobre Ártemis, cfr. Nota Previa a *H. Hom.* IX; la destinataria del himno XXVII es también Ártemis.

[24] Caben dos posibles interpretaciones del epíteto *philommeidés*. Puede entenderse que el segundo término del compuesto incluye la raíz de *meidiáo*, «reír», lo cual justifica la traducción como «la que ama la risa»; cfr. la presentación de Afrodita en *H. Hom.* X 2 como la que «siempre sonríe» y *Teogonía* 205. Por otro lado, Hesíodo *(Teog.* 200) ya relaciona el segundo término *-meidés* con *médea,* los genitales de Urano de los que nace la diosa según su poema; ésta es la interpretación defendida por Heubeck (1965). Cfr. también Cipriano (1990, 46-7).

[25] Smith (1981a, 35) recuerda que entre las prerrogativas de Ártemis no se hallaba sólo la vida en contacto con la naturaleza sino también la protección de la *pólis*. Cfr. lo que comenta sobre el particular Clay (1989, 160-1), quien establece un contraste entre las actividades cívicas de Ártemis y Afrodita.

[26] Sobre Hestia, cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XXIV; cfr. también *H. Hom.* XXIX. Aquí, los vv. 22-3 hacen referencia a las circunstancias prodigiosas de su doble nacimiento, sobre el cual cfr. *H. Hom.* XXIX, vv. 5-6, y la Nota Previa citada. Los versos dedicados a Hestia son un sumario de su biografía (vv. 22-28), introducido al objeto de justificar las prerrogativas de que goza (vv. 29-32).

[27] «De torvos pensamientos» traduce *ankylométes* (aquí y en v. 42). Pero el epíteto parece haber significado en origen «de curva hoz» (cfr. *Teogonía* 161 ss.),

para volverla a procrear la última por voluntad de Zeus
que lleva la égida:
diosa augusta, la pretendían Posidón y Apolo[28].
Pero ella no accedía, sino que con tesón se negó
y pronunció un solemne juramento que cumplido se
halla,
cogiendo la cabeza del padre Zeus que lleva la égida:
doncella ser por todos los días, divina entre las diosas.
A ésta el padre Zeus le concedió un hermoso regalo a
cambio del matrimonio:
y en medio de la casa se sienta recibiendo las ofrendas
más selectas,
en todos los templos de los dioses se le rinden honores
y entre todos los mortales es la más venerada de las
diosas.
De éstas no puede doblegar su pecho ni engañarlas;
de los demás no hay quien haya huido de Afrodita,
ni de los dioses bienaventurados ni de los mortales
hombres.
También privó de sentido a Zeus que se goza con el rayo,
a él que es el más grande y el más grande honor recibió
en suerte;
también a éste cuando quiere, su astuto pecho burlando,
fácilmente lo une con mortales mujeres,
haciéndole olvidarse de Hera, su hermana y esposa,
que con mucho es la de mejor figura entre las inmortales
diosas:
que es la más gloriosa que procrearon Crono de torvos
pensamientos
y la madre Rea; Zeus, sabedor de inmortales designios,
en su venerable esposa la convirtió, a ella, que conoce
discretos pensamientos.

según explica West (1966, 158). En la época de composición del himno ya debía de haberse producido la reinterpretación del segundo término del compuesto y su asociación con *métis*, la inteligencia práctica (cfr., p. ej., *poikilométes*, «ladino», en *h.Ap.* 322 y *h.Merc.* 155).

28 La referencia a estos pretendientes de Hestia (no mencionados como tales en ningún otro lugar de la literatura griega) parece un invento *ad hoc* del rapsoda.

También a ésta Zeus un dulce deseo le infundió en el ánimo,
el de unirse con un hombre mortal, para que cuanto antes
tampoco ella del lecho de un hombre quedase libre,
y jactándose no dijera entre todos los dioses
sonriendo dulcemente Afrodita que ama la risa
que a los dioses los unió con mortales mujeres
(que mortales hijos dieron a luz para los inmortales)[29]
y que a las diosas las unió con mortales hombres.
Así pues, por Anquises[30] un dulce deseo le infundió en el ánimo,
Anquises, que entonces en las elevadas cumbres del Ida[31] rico en fuentes
pastoreaba vacas, en su figura a los inmortales semejante.
De éste, al punto que lo vio, Afrodita que ama la risa
se enamoró y con toda violencia el deseo se apoderó de su pecho.
A Chipre llegando entró en su fragante templo
de Pafos[32], donde tiene su recinto y su altar fragante.
Allí entrando cerró las puertas resplandecientes.

---

[29] El himno presenta a Afrodita como causante de la existencia de los semidioses, los héroes, en relación con los cuales es de referencia obligada el mito hesiódico de las edades (cfr. *Trabajos y Días* 156-73). Según Hesíodo, la raza de los héroes, que sucedió a la edad de bronce y precedió a la de hierro, pereció en las guerras de Tebas y Troya. Lo peculiar en el *h. Ven.* es que la desaparición de los héroes (no nacerán más semidioses de la unión de dioses y diosas con mortales) se hace depender de la voluntad de Zeus de impedir que Afrodita siga provocando uniones mixtas (cfr. Clay 1989, 166-70).

[30] Según la genealogía propuesta en *Il.* XX 215 ss., de Dárdano (hijo de Zeus) nació Erictonio y de éste Tros; Tros tuvo tres hijos: Ilo, Asáraco y Ganimedes (sobre el cual cfr. aquí n. a v. 202). De Ilo es nieto Príamo, rey de Troya; de Asáraco, Anquises.

[31] Las alturas que componen el Ida son una referencia geográfica clave en el paisaje troyano. El Ida es, p. ej., el lugar donde se celebra el juicio de Paris (cfr., p. ej., Pseudo-Apolodoro, *Epítome* III 2). En la *Ilíada*, las referencias al Ida son constantes desde su primera mención (en II 821).

[32] Pafos (cfr. n. a v. 2) era el nombre de dos ciudades situadas en la costa sur de Chipre. Cfr. Nota Previa.

Entonces las Gracias la lavaron y ungieron con aceite[33]
inmortal, cual se halla entre los dioses que por siempre existen,
inmortal, dulce, que para ella había sido perfumado.
Y tras ponerse con gracia en torno a su cuerpo todos sus hermosos vestidos
con oro se engalanó Afrodita que ama la risa
y se dirigió hacia Troya, abandonando su aromático jardín:
en lo alto, entre las nubes, con premura hacía su camino.
Al Ida llegó, rico en fuentes, que las fieras nutre,
y se encaminó directamente al aprisco a través de la montaña; tras ella marchaban
agitando el rabo los grises lobos y los fieros leones,
los osos y las panteras veloces que de cabritillas no se sacian.
Ella, al verlo, en su interior sintió alegrarse su ánimo
y a aquéllos en su pecho infundió el deseo: todos a un tiempo,
de dos en dos se acostaron por los umbrosos abrigos[34].
Ella, por su parte, a las cabañas bien construidas llegaba;

[33] Según Hesíodo *(Teog.* 907-9), las tres Gracias (Aglaya, «Esplendor»; Eufrósine, «Alegría»; Talía, «Abundancia») tienen por padres a Zeus y Eurínome, hija de Océano. Aparecen relacionadas con Afrodita en diversos lugares de la literatura griega arcaica, como *Il.* V 338, *Od.* XVIII 193-4, *h.Ap.* 194-6 o *Ciprias,* fr. 4 Bernabé (vale la pena recordar además que en *Il.* XVIII 382 la esposa de Hefesto no es Afrodita, según la versión que a nosotros nos es familiar, sino «Gracia»). En los lugares citados del *h.Ap.* y las *Ciprias* también se asocia con la diosa a las Horas, que en el *H. Hom.* VI (vv. 5 ss.) sustituyen a las Gracias como camareras de Afrodita. Este lugar del *h.Ven.* es además una escena típica (descripción de cómo se arregla un personaje), sobre lo cual cfr. lo que dice Smith (1981a, 41); cfr. además n. a *H. Hom.* VI 5 y, en este himno, n. a v. 90. Sobre la colectividad de las Gracias en la mitología y el arte griego, cfr. Harrison (1986) y Schachter (1997).

[34] Càssola (1975, 547), en nota a vv. 68-74, destaca la presentación de Afrodita como *pótnia therôn,* «señora de las fieras», expresión que sólo se documenta en *Il.* XXI 470 (referida a Ártemis). La expresión es usada por la crítica moderna para referirse a diversas plasmaciones orientales de la «diosa madre», entre las que Càssola cita a Ištar-Astarte (cfr. Nota Previa).

y a éste lo encontró a solas en el recinto, lejos de los demás,
a Anquises el héroe, que de los dioses poseía la belleza.
Todos los demás seguían a las vacas por los pastos
herbosos, pero él a solas en el recinto, lejos de los demás,
rondaba de un lado para otro, arrancando agudos sones a su cítara.
Se paró ante él la hija de Zeus, Afrodita,
a una joven núbil en estatura y figura semejante,
no fuera a espantarse al verla con sus ojos[35].
Anquises, mirándola, la observaba y se admiraba
de su figura, su estatura y sus vestidos radiantes.
Pues vestía un peplo más resplandeciente que la llama del fuego,
tenía curvados brazaletes y pendientes brillantes[36];
las cadenas que llevaba alrededor del tierno cuello eran preciosas,
bellas, doradas, profusamente trabajadas; cual la luna,
alrededor del tierno pecho brillaban, prodigio de ver[37].
De Anquises el amor se apoderó y le dirigió estas palabras:
«Salud, señora, que, seas quien seas de las bienaventuradas, a esta casa llegas:

---

[35] El espanto es una reacción habitual de los mortales ante las manifestaciones de lo divino (epifanías), según analiza Richardson (1974, 208). El hecho de que Afrodita esconda su naturaleza divina y se presente ante Anquises como muchacha mortal forma parte además del proceso de engaño y seducción que caracteriza su obrar (cfr. vv. 7, 33).

[36] *Hélikes* («brazaletes») y *kálykes* («pendientes») aparecen traducidos por Bernabé (1978, 190, n. 44) respectivamente como «espirales» y «pendientes en forma de flor». No tenemos certeza sobre a qué componentes del atuendo femenino se refiere el autor; cfr. la discusión del verso en Càssola (1975, 548).

[37] Como indica Smith (1981a, 44-5 y nn. 44 y 48) los paralelos a este pasaje no han de buscarse sólo en los lugares donde se refiere que una mujer o diosa se engalana con vistas a seducir a un hombre o dios: la descripción del aspecto de Afrodita contiene también elementos propios de las escenas de epifanía. En este sentido podemos leer las dos descripciones del atuendo de Afrodita (aquí y en vv. 61 ss.) como los dos primeros pasos de una epifanía incompleta que no culminará hasta la escena narrada en los versos 172 ss. del himno.

Ártemis, Leto o la dorada Afrodita,
Temis de buen natural o Atena de ojos de lechuza[38];
o quizá aquí has venido siendo una de las Gracias que a los dioses
todos acompañan e inmortales son llamadas,
o una de las ninfas que en los sotos hermosos viven,
o una de las ninfas que esta hermosa montaña habitan,
y las fuentes de los ríos y los prados herbosos[39].
A ti yo en una atalaya, en lugar bien visible,
un altar levantaré, y consagraré para ti ofrendas perfectas
en todas las estaciones; y tú, con ánimo benévolo,
concédeme ser entre los troyanos un hombre destacado,
dame para el futuro un floreciente linaje y que yo, por mi parte,
por largo tiempo viva una vida venturosa, que contemple la luz del sol
rico entre el pueblo y que el umbral de la vejez alcance»[40].
A éste replicaba luego la hija de Zeus, Afrodita.
«Anquises, el más glorioso de los hombres nacidos sobre la tierra,
no soy, de cierto, ninguna diosa: ¿por qué me comparas con las inmortales?
Mas soy mortal, y una mujer la madre que me engendró.

[38] Un hombre que se halla ante quien cree una divinidad intenta identificarla y propone varios nombres: cfr. el mismo motivo en *H. Hom.* VII, vv. 19-20. Anquises, a diferencia del timonel de los piratas tirrenos del *H. Hom.* VII, sí acierta en la identificación de la divinidad (cfr. v. 93).

[39] Sobre la colectividad mítica de las ninfas, cfr. n. a *h.Merc.* 4. Este pasaje del *h.Ven.* apunta una distinción entre las ninfas «que en los sotos hermosos viven» (entendemos: el común de las ninfas) y las del monte Ida que, como veremos más adelante (vv. 257-72), presentan peculiaridades en relación con el contraste mortalidad/inmortalidad. Cfr. aquí n. a 259 y lo dicho en la Nota Previa.

[40] En los vv. 92-106, Anquises (en su primera intervención en estilo directo) presenta una auténtica plegaria a la diosa que (supone) se le ha aparecido. Tras el saludo de los versos 93-9 (en el que, por su ignorancia, el joven debe indagar todas las posibles identidades de la divinidad) viene la promesa a la diosa (la institución de un culto: vv. 100-2) y la consiguiente petición (vv. 102-6): excelencia en la propia ciudad, descendencia y vida prolongada. La petición adopta la forma *da quia dedi*, «dame porque yo te he dado» (o te daré); cfr. Bremer (1981, 196).

Otreo es mi padre, el de afamado nombre, si es que has oído hablar de él,
el que en toda Frigia bien amurallada gobierna[41].
Vuestra lengua y la nuestra bien las conozco,
pues un ama troyana en palacio me criaba; ésta de continuo,
cuando era niña pequeña, me cuidaba, que me había recibido de mi querida madre.
Así, pues, también vuestra lengua bien conozco[42].
Y ahora me raptó el Argifonte de dorado bastón
del coro de Ártemis de dorada rueca, fragorosa.
Muchas ninfas y doncellas muy solicitadas
jugábamos y alrededor una muchedumbre enorme nos rodeaba:
de allí me raptó el Argifonte de dorado bastón,
y sobre muchas labores de los mortales hombres me condujo,
sobre mucha tierra sin dividir y sin trabajar, que las fieras
carnívoras frecuentan por los umbrosos abrigos;
yo ya creía que no pondría pie en la tierra productora de vida.
Y de Anquises decía que yo era llamada al lecho
como esposa legítima, y que para ti ilustres hijos a luz daría.
Pero una vez que me lo hubo explicado y mostrado el camino, en efecto él de nuevo
junto a la raza de los inmortales se marchó, el poderoso Argifonte.
Pero yo he llegado a ti: una terrible necesidad me acuciaba.
Mas te lo suplico por Zeus y tus nobles

[41] En *Il.* III 186 Príamo evoca la ocasión en que acudió a Frigia y conoció al poderoso Otreo, junto al que combatió contra las Amazonas. La expresión «si es que has oído hablar de él» (v. 111) puede ser un guiño que el rapsoda dirige a los receptores primarios del himno, su público, que podía conocer a Otreo por las recitaciones de la *Ilíada*.

[42] Es notable la conciencia lingüística implícita en 113-6, sobre lo cual cfr. Smith (1981a, 50). Cfr. también Càssola (1975, 549).

padres: a fe que, de ser ruines, no te habrían engendrado así.
Soltera llevándome y sin experiencia del amor
a tu padre muéstrame y a tu madre, que conoce discretos pensamientos,
y a tus hermanos, que el mismo origen que tú tienen.
No seré para ellos una indigna pariente, sino digna.
Y envía un mensajero rápidamente a los frigios de veloces corceles,
para que se lo cuente a mi padre y a mi madre, que andará preocupada;
ellos a ti oro en abundancia y un vestido tejido
te enviarán: tú la rica e ilustre recompensa acepta[43].
Esto hecho, celebra el matrimonio deseado,
grato a los hombres y a los inmortales dioses.»
Tras hablar así, la diosa un dulce deseo le infundió en su ánimo.
De Anquises el amor se apoderó, tomó la palabra y dijo:
«Si eres mortal, una mujer la madre que te engendró
y Otreo tu padre, el de afamado nombre, según declaras;
si por voluntad del inmortal mensajero aquí llegas,
de Hermes, y mi esposa te has de llamar por todos los días,
ninguno luego de los dioses ni de los mortales hombres
aquí me detendrá antes de que a ti en amor me haya unido
ahora mismo: ni aunque el mismo Apolo que hiere de lejos
con su arco de plata arrojara dardos luctuosos.
Desearía, mujer semejante a las diosas,

[43] La «rica e ilustre recompensa» parece concebida como rescate por la muchacha. Aunque, evidentemente, dada la situación supuestamente narrada por Hermes (vv. 126-7), esta recompensa es a la vez dote. Nótese que el hecho de que aporte la dote la familia de la novia va contra el uso atestiguado en la literatura griega arcaica (poesía homérica y Hesíodo), según señala Càssola (1975, 551); cfr., sin embargo, *Il.* IX 141 ss., donde Agamenón habla de la dote que le dará a Aquiles si acepta casarse con una de sus hijas.

después de a tu lecho subir hundirme en la morada
de Hades»[44].
Tras hablar así le tomó la mano; y Afrodita que ama
la risa
lo seguía volviendo la mirada, con los ojos hermosos
agachados,
hacia el lecho bien dispuesto, donde de antes estaba
para el soberano,
con mantos mullidos preparado; mas por encima
pieles de osos estaban tendidas y de leones de grave
rugir,
a los que él mismo matara en los montes elevados.
Y una vez que al lecho bien trabajado ellos hubieron
subido,
sus galas primero le quitó del cuerpo, resplandecientes:
fíbulas, curvos brazaletes, pendientes y collares;
le desató la faja, y sus vestidos radiantes
se los quitó y los dejó sobre un trono tachonado en
plata
Anquises: éste luego, por voluntad y designio de los
dioses,
de la inmortal yacía al lado, el mortal junto a la diosa,
sin él mismo saberlo.
Cuando de regreso al establo traen de vuelta los
pastores
a vacas y rollizas ovejas desde los pastos ventosos[45],
entonces ella a Anquises un dulce sueño le inspiró,
placentero, mientras por su parte el cuerpo se cubría
con vestidos hermosos.

---

44 El motivo del amante que se declara dispuesto a morir tras subir al lecho de la amada aparece, p. ej., en Museo *(Hero y Leandro* 79); cfr. también Nono, *Dionisíacas* IV 146 ss.

45 Entre los vv. 167 y 168 parece haberse producido un salto en el tiempo (elipsis). Ahora bien, la existencia de la elipsis en la poesía homérica es una cuestión debatida e incierta (cfr. Sc. Richardson 1990, 17-21; Lowe 2000, 107, n. 6). Quizá en este pasaje nos hallemos ante un salto en el espacio (de la cabaña a los pastos y vuelta) y no en el tiempo. En un caso u otro, el efecto conseguido es el mismo: preservar el «decoro homérico» en la narración del encuentro amoroso (cfr. Smith 1981a, 61-3).

Y tras cubrirse por entero el cuerpo, la divina entre las diosas
se alzó de pie en la cabaña: al bien trabajado techo
alcanzaba su cabeza, sus mejillas radiaban una belleza
inmortal, cual es propia de Citerea, coronada de violetas.
Del sueño despertó a aquél, tomó la palabra y dijo:
«Levántate, Dardánida[46]: ¿por qué duermes con profundo sueño?
Y medita si te parece que soy la misma
que antes con tus ojos viste.»
Así dijo; él, volviendo del sueño, al punto le prestó oídos.
Así que vio el cuello y los ojos hermosos de Afrodita
se asustó y su rostro volvió hacia otro lado.
Luego, de su parte, con el manto se cubrió su hermosa faz,
y suplicándole le dirigió estas palabras aladas:
«En cuanto por primera vez, oh señora, te vi con mis ojos
supe que eras una diosa: mas tú la verdad no me dijiste.
Pero por Zeus te suplico, el que lleva la égida,
no permitas que, vivo mas sin fuerzas, entre los hombres
habite; antes bien, apiádate: pues de una vida floreciente no goza
el hombre que con las diosas se acuesta, las inmortales»[47].
A éste replicaba luego la hija de Zeus, Afrodita:

[46] Por primera y única vez en el himno, Afrodita se dirige a Anquises llamándole por el patronímico Dardánida (cfr. n. a v. 53), que en la *Ilíada* aparece reservado a Príamo (doce apariciones) y su abuelo Ilo (dos); anteriormente, la diosa se había dirigido al joven como Anquises (v. 108); así volverá a hacerlo en 192. La evocación del fundador de la estirpe, Dárdano, confiere a esta invocación un carácter solemne; además, debe de ser significativa la mención del semidiós Dárdano (un hijo de Zeus) en el momento en que Afrodita ya ha concebido de Anquises al semidiós Eneas.

[47] Que la unión del mortal con la inmortal puede tener consecuencias lamentables para el hombre parece una idea épica tradicional por comparación, p. ej., con *Od.* V 118-28, donde Calipso narra cómo Ártemis y Zeus acabaron respectivamente con las vidas de Orión y Yasión, amantes el primero de la Aurora y el segundo de Deméter. Sobre este pasaje del *h.Ven.*, cfr. los comentarios discrepantes de Smith (1981a, 65-6) y Clay (1989, 182-3).

«Anquises, el más glorioso de los mortales hombres,
ten ánimo y en tu pecho no temas nada en exceso:
pues no hay peligro de que sufras mal alguno por mi
causa
ni por causa de los otros bienaventurados, pues a fe
que eres grato a los dioses.
Tú tendrás un hijo que reinará entre los troyanos
e hijos de sus hijos sin fin nacerán:
de éste Eneas el nombre será, porque de mí una
terrible
pena se apoderó al haber ido a caer de un hombre
mortal en el lecho[48].
Especialmente parecidos a los dioses entre los mortales
hombres
siempre serán los de vuestra estirpe, tanto por su figura
como por su natural.
En efecto, al rubio Ganimedes[49] el industrioso Zeus
lo arrebató por su belleza para que con los inmortales
viviera
y en la casa de Zeus para los dioses escanciara,
prodigio de ver, honrado por todos los inmortales
mientras de la dorada crátera vertía el rojo néctar.
A Tros una tristeza insufrible le llenaba el pecho,
y no sabía

[48] El rapsoda introduce en labios de Afrodita una explicación etimológica del nombre de Eneas: «de éste Eneas *[Aineías]* el nombre será, porque de mí una terrible *[ainón]* / pena se apoderó al haber ido a caer de un hombre mortal en el lecho». Cfr. el mismo recurso a este tipo de explicaciones en *h.Ap.* 371-4, 386-7 y 493-6.

[49] Afrodita se convierte en narrador secundario que refiere en su largo parlamento las historias de Ganimedes (vv. 202-17), Titono (vv. 218-38) y las ninfas que criarán a Eneas (vv. 256-73). Según *Il.* XX 231-5, Ganimedes era el tercer hijo de Tros (por tanto, tío abuelo de Anquises); ese pasaje presenta un resumen de la historia que viene a coincidir con el que encontramos aquí. En *Il.* V 265 ss. se habla también de los caballos que Zeus regaló a Tros para recompensarle por la pérdida de Ganimedes, y de cómo Anquises logró cruzar esos caballos con yeguas de su propiedad. Es interesante la alusión a la tempestad como medio para sustraer a Ganimedes (v. 208); la imagen tradicional del episodio supone que a Ganimedes lo raptó Zeus, metamorfoseado en águila: así se representa el episodio desde época helenística, en la literatura *(Antología Palatina* XII 64 y 65) y el arte (cfr. *LIMC,* «Ganymedes» 92-266).

adónde arrebató a su querido hijo la divina tempestad.
A éste luego le lloraba sin cesar por todos los días.
Y Zeus se apiadó de él y le dio, en rescate por su hijo,
unos caballos de paso veloz, que a los inmortales portan.
Éstos como regalo se los dio para que se los quedara; y cuanto había sucedido
lo contó por mandato de Zeus el mensajero Argifonte:
que era inmortal y no conocía la vejez, igual que los dioses.
Y una vez que éste[50] de Zeus escuchó el mensaje
ya no seguía llorando, se sentía alegre dentro de su pecho
y contento en sus caballos veloces como la tempestad marchaba.
Así por otra parte a Titono[51] raptó la Aurora de doradas flores,
uno de vuestra estirpe, semejante a los inmortales.
Se encaminó a pedirle al sombrío Cronión
que fuese inmortal y viviera por todos los días;
Zeus asintió y le cumplió a la diosa su deseo.
Insensata, en su pecho no cayó en la cuenta la augusta Aurora
de pedir la juventud y que le despojaran de la vejez funesta.
Mientras éste gozaba de la adorable juventud,
con la Aurora disfrutando (la de doradas flores, mañanera),
habitaba junto a las corrientes del Océano en los extremos de la tierra[52];

[50] Tros.

[51] Titono, amante de la Aurora (cfr. p. ej. *Od.* V 1), era hijo de Laomedonte y hermano de Príamo, rey de Troya, según la genealogía que propone *Il.* XX 237; por tanto, era primo segundo de Anquises. Tras ser raptado por la Aurora, vivió con ella junto al Océano o, según otros (Pseudo-Apolodoro III 12, 4), en Egipto. Según refiere el *h. Ven.*, su amada lo condenó involuntariamente a un perenne envejecimiento al solicitar para él de Zeus la inmortalidad pero no la eterna juventud; la consunción progresiva acabó transformándolo en cigarra según Helanico *(FGrH* 4 F 140).

[52] «Los extremos de la tierra» deben de indicar el punto por el que surge el sol al iniciar su recorrido diario; en la *Odisea* (XII 3-4) se dice que la Aurora habita en la isla de Eea, por donde sale el astro.

pero una vez que los primeros cabellos grises aparecieron
en su hermosa cabeza y su noble mentón,
ya del lecho de éste se apartaba la augusta Aurora;
a él, por otra parte, lo cuidaba, manteniéndolo en palacio,
con pan y ambrosía[53], y hermosos vestidos le daba.
Y una vez que por completo la odiosa vejez lo abrumó
y mover ya no podía ninguno de sus miembros ni alzarlos,
ésta fue la decisión que en su ánimo mejor le pareció:
en el dormitorio lo abandonó y las puertas resplandecientes cerró.
De éste la voz mana incansable, mas vigor ya no tiene
cual antes en sus flexibles miembros[54].
Yo no escogería que de esta forma entre los inmortales
inmortal fueras y vivieses por todos los días.
  Mas si siendo tal de figura y cuerpo
vivieras, si esposo mío te llamaran,
luego no cubriría la pena mi astuto pecho.
Ahora bien, de ti presto se adueñará la vejez destructora,
despiadada, que al fin se presenta ante los hombres:
vejez funesta, trabajosa, a la que odian aun los dioses.
Y, por mi parte, yo tendré un gran motivo de vergüenza entre los inmortales dioses
por todos los días, sin tregua, a causa de ti:
ellos, antes, las pláticas que yo animaba y los planes con que a todos
los inmortales mezclé con mortales mujeres
temían; es que a todos dominaba con el pensamiento.
Ahora en cambio mi boca ya no se atreverá a nombrar
esto entre los inmortales, pues mucho he errado,

[53] Néctar y ambrosía son los alimentos de los inmortales. Es significativo que Titono, el mortal inmortal, reciba una alimentación mixta, pan como los hombres y ambrosía como los dioses.

[54] Nótese que el narrador de los *H. Hom.* parece considerar que todo momento debe poseer su propia actividad; incapaz de concebir una inmortalidad carente de actividad, el rapsoda debe asignar al amante de la Aurora (en su estado actual de vida que envejece sin término) al menos la capacidad de hablar sin cesar (cfr. Smith 1981a, 80-1 y nn. 100-1).

de manera indigna, inenarrable; mi mente se extravió
y a un niño bajo mi cintura he concebido tras yacer
con un mortal.
A éste, en cuanto vea la luz del sol,
las ninfas lo criarán, montaraces, de pronunciado seno,
las que habitan este monte colosal y divino:
ellas ni de los mortales ni los inmortales siguen la
suerte[55]:
por largo tiempo viven, inmortal alimento comen
y entre los inmortales trazan hermosos bailes.
Con éstas los silenos[56] y el Argifonte de aguda mirada
se unen en amor en el fondo de cuevas deliciosas.
Al tiempo de nacer ellas abetos o encinas de altas copas
echaron sus brotes sobre la tierra nutricia de varones,
árboles hermosos que florecen en montes elevados.
Se alzan erguidos, recintos los llaman
de los inmortales: a estos árboles de ningún modo
los humanos los cortan con el acero.
Mas cuando la hora de la muerte se presenta
se secan primero sobre el suelo tan hermosos árboles,
su corteza se desgaja, caen las ramas
y de ellas al tiempo el alma abandona la luz del sol.
Éstas criarán a mi hijo teniéndolo a su lado[57]. 273

---

[55] Las ninfas del Ida representan un tercer término dentro de la oposición mortalidad/inmortalidad, fundamental en este himno como ha sido explicado en la Nota Previa. Cfr. lo que comentan al respecto Càssola (1975, 559-60), Smith (1981a, 92-5), Clay (1989, 193-6) y Bernabé (2002, 107-8); cfr. también la interpretación estructuralista de Segal (1974).

[56] Los silenos son, como las ninfas, divinidades menores de la naturaleza, en origen quizá genios del bosque. Se hallan muy próximos a los sátiros, de los que no son fáciles de diferenciar. Como los centauros, son mezcla de hombre y caballo, aunque en su caso los rasgos equinos se restringen a las orejas y a la presencia de cola, patas o pezuñas. De manera secundaria fueron asociados a Dioniso. Se trata de figuras muy representadas en el material iconográfico, sobre lo cual cfr. Simon (1997b).

[57] Los versos 274-5 (no incluidos por Càssola en la edición) dicen: «A éste, en cuanto haya alcanzado la muy encantadora juventud, / te lo traerán aquí las diosas, y te mostrarán a tu hijo.» Hay incongruencia con lo que se ha dicho antes sobre las ninfas (que ahora son diosas) y con lo que se dirá después sobre el futuro de Eneas. Podemos suponer que nos hallamos, otra vez, ante variantes rapsódicas.

En cuanto a ti (por explicarte por mi parte todo lo que tengo en mente):
al quinto año volveré de nuevo al hijo trayendo.
En cuanto veas este retoño con tus ojos
te alegrarás de verlo, pues muy semejante a los dioses será;
al punto lo llevarás a la ventosa Ilión.
Y si te pregunta alguno de los mortales hombres
quién fue la madre que para ti este hijo querido bajo su cintura concibió,
tú respóndele a éste acordándote de lo que mando:
dicen que de una ninfa, botón de flor, es vástago,
de las que habitan este monte cubierto de bosque.
Pero si declaras y te jactas con insensato ánimo
de que en amor te uniste a Citerea de hermosa corona[58],
Zeus, encolerizado, te traspasará con su rayo que humo levanta.
Todo queda dicho: tú, en tu pecho meditándolo,
retenlo y no lo cuentes, mas de los dioses teme la cólera.»
Así diciendo se apresuró hacia el ventoso cielo.
Salud, diosa, de Chipre bien fundada soberana.
Que yo, tras comenzar por ti, pasaré a otro himno[59].

[58] Nótese que éste es el primer (y único) lugar del *h.Ven.* en que Afrodita declara su identidad.

[59] Sobre esta fórmula (fuera de aquí, también en *H. Hom.* IX 9 y XVIII 11), cfr. Koller (1956, 177).

HIMNO VI

A AFRODITA

1. Afrodita

Cfr. Nota Previa a *h.Ven.*

2. El «Himno Homérico» VI (A Afrodita)

El texto que comentamos es el primer himno medio que aparece en el corpus. Se sitúa entre dos himnos largos, el V y el VII, por el motivo que comentamos en la Introducción general (el compilador de la colección optó por situar esta composición a continuación del himno largo dedicado a la diosa tutelar de Chipre). El *H. Hom.* VI es, en su sección media, un himno de tipo narrativo que refiere la llegada a Chipre de la recién nacida Afrodita y su presentación, debidamente engalanada, ante la sociedad divina. Como se indicó en la Introducción general, hay elementos peculiares en la conclusión de este himno. Sus componentes son los habituales: el saludo, la petición y la referencia a otro canto. Pero lo notable es que la petición se refiera a la victoria del rapsoda dentro del certamen en que compite: «concédeme que en este certamen / obtenga la victoria y compón mi canto» (vv. 19-20). West (2003, 16) propone que el concurso al que se alude en el texto puede ser una celebración local de Chipre, la *panégyris* o reunión general que se celebraba en Pafos la Antigua según Estrabón (XIV 6, 3).

HIMNO VI

A AFRODITA

A la venerable, de dorada corona, hermosa Afrodita
cantaré, a la que en gracia tocaron los lienzos de toda Chipre[1]
marinera, a donde la fuerza del Céfiro[2] de frío soplo
la condujo a través de las olas del estruendoso mar,
entre blanda espuma. A ésta las Horas[3] de doradas diademas
la recibieron entre fiestas, con inmortales vestidos la cubrieron
y sobre su cabeza divina una corona bien labrada colocaron,
hermosa, dorada, y en sus perforadas orejas
flores de oricalco[4] y de preciado oro;

---

[1] Sobre la relación especial de la diosa con la isla, cfr. n. a *h.Ven.* 2. La versión del mito que se cuenta en los versos siguientes parece coincidir con la que narra Hesíodo (*Teog.* 188-206).

[2] Céfiro es el nombre que recibía entre los griegos el viento del Oeste.

[3] Las Horas (otra vez una colectividad mítica) son la personificación de las estaciones del año; sobre su relación con Afrodita y las Gracias, cfr. n. a *h. Ven.* 61. Es notable que el rapsoda emplee seis versos (6-11) en describir los adornos (vestido, corona, pendientes, collares) con los que las Horas cubren a Afrodita. Para apreciar el carácter tradicional del pasaje, cfr. los episodios análogos (también protagonizados por Afrodita) de *Od.* (VIII 364-6) o *Ciprias* (frr. 4 y 5 Bernabé).

[4] El *oreíchalkos* es, según Càssola (1975, 560-1), una aleación de cobre y zinc; el *DRAE* recoge para la voz «oricalco» las acepciones de «cobre, bronce o latón, auricalco».

a ambos lados de su suave cuello y de su blanco pecho
con collares dorados la adornaban, tales como los que llevan
las propias Horas de doradas diademas cuando van
al placentero coro de los dioses y a la mansión del padre[5].
Pero, una vez que en torno a su cuerpo todas las galas pusieron,
la llevaron donde los inmortales; éstos la saludaban al verla,
le tendían las manos, y cada cual suplicaba[6]
tenerla por legítima esposa y a su casa llevarla,
admirados de la figura de Citerea, coronada de violetas.
Salud, la de los ojos negros[7], la de la dulce sonrisa: concédeme que en este certamen
obtenga la victoria y compón mi canto[8].
Que yo de ti me acordaré, y de otro canto.

[5] Esto es, de Zeus.

[6] En los himnos cortos no aparece nunca el estilo directo; éste es el único caso en que se utiliza estilo indirecto en un himno medio.

[7] Es discutible el sentido del adjetivo *helikoblépharos*. Siguiendo la interpretación tradicional deberíamos traducirlo como «la de ojos vivaces». Pero, al decir de Càssola (1975, 561), esta interpretación es «totalmente insatisfactoria». Suponemos, como este crítico, que el primer término del compuesto debe de tener el significado de «negro» que hemos recogido en la traducción.

[8] La conclusión del himno contiene una referencia explícita a las circunstancias de ejecución del himno (dentro de un certamen), sobre lo cual cfr. Nota Previa.

HIMNO VII

A DIONISO

1. Dioniso

Cfr. Nota Previa a *h.Bac.*

2. El «Himno Homérico» VII (A Dioniso)

Según lo indicado en la Introducción general y como hemos expuesto en Torres (2003a, 5-6), entendemos que el *Himno Homérico* VII es, con sus 59 versos, un himno largo de tipo mítico; de la misma opinión son, por ejemplo, Lenz (1975, 13) o Fröhder (1994, 14-5, n. 1). La diferencia en extensión con respecto al *Himno a Hermes* (580 versos) es evidente; con todo, recordamos que este himno es el más extenso de la colección después del *Himno a Afrodita* (293 versos). Pero no es el simple dato del número de versos lo que lleva a considerar que el texto se halla en pie de igualdad con los himnos *maiores* sino las características narrativas compartidas. En el caso del *H. Hom.* VII nos hallamos ante un texto cuya sección media (vv. 2-57) está ocupada por la narración continua de un episodio protagonizado por el dios Dioniso: su encuentro con unos piratas tirrenos que, desconocedores de su verdadera identidad, intentarán raptarlo. Es cierto que ese episodio no se refiere, como en los *Himnos* II-V, a la adquisición de prerrogativas por la divinidad o a la delimitación de su ámbito de influencia (cfr. Clay 1989, 8, n. 14). Sin embargo, permanece el hecho de que en este poema se hace un uso extenso (y entendemos que maduro)[1] de procedimientos

[1] Cfr. el juicio que sobre este texto formula Lowe (2000, 81-2).

narrativos presentes en himnos de tipo mítico como el *Himno a Hermes* al que nos referíamos al principio de este párrafo. Es importante, por ejemplo, el manejo que se hace del estilo directo, que ocupa un treinta por ciento del texto (cfr. Torres 2003b). El *H. Hom.* VII manifiesta además una versatilidad destacada en el manejo del ritmo de la narración[2]: en el texto alternan la pausa (cfr. la descripción del joven Dioniso en vv. 3-6), el sumario (cfr., p. ej., el resumen, en estilo indirecto, de las palabras de los marineros en vv. 11-12) y la escena (cfr. las intervenciones del timonel, el capitán y el dios en vv. 17-24, 26-31, 55-57). A nuestro parecer (cfr. Torres 2000), el *Himno a Dioniso* también presenta un manejo notable de los puntos de vista. El empleo de éstos convierte el *H. Hom.* VII en un auténtico himno de intriga. El punto de vista salta de unos personajes a otros, al objeto de plantear diversas alternativas a la cuestión en torno a la que se construye todo el himno: ¿quién es el joven que aparece en lo alto del promontorio y es descrito con cierto detalle nada más iniciarse la sección narrativa, en los versos 2 a 6?

Como estructura general del *H. Hom.* VII puede proponerse la siguiente:

I. Introducción: vv. 1-2.
II. Sección media: vv. 2-57.
    Presentación y descripción de Dioniso: vv. 2-6.
    Aparición de los piratas tirrenos; secuestro de Dioniso: vv. 6-12.
    Primeros prodigios: vv. 13-15.
    Reacción del timonel (intervención en estilo directo): vv. 15-24.
    Reacción del capitán (intervención en estilo directo): vv. 25-31.
    Maniobras en la nave: vv. 32-34.
    Segundo grupo de prodigios y reacciones de los marineros: vv. 34-50.

---

2 La velocidad o ritmo del relato es uno de los elementos estudiados por la narratología al abordar la cuestión del tiempo de la historia; cfr. la exposición de Bal (1985, 76-84).

Prodigios del vino, la vid y la yedra: vv. 34-42.
Reacción de los marineros: vv. 42-44.
Prodigio[s] del león [y la osa]: vv. 44-48.
Reacción de los marineros: vv. 48-50.
Suerte del capitán y de los tripulantes: vv. 50-53.
Suerte del timonel (intervención en estilo directo de Dioniso): vv. 53-57.
III. Conclusión (fórmula de saludo; referencia a otro canto): vv. 58-59.

El episodio de que habla el himno aparece representado en un famoso plato de Exequias que suele datarse en torno al 530 a.C. (cfr. *LIMC*, «Dionysos» 788). Sin que ello pueda ser entendido, claro, como *terminus ante quem* del *H. Hom.* VII, pues muy probablemente el plato en cuestión quiere representar un episodio mítico conocido por el acervo común y es independiente, por tanto, del poema que traducimos. Las cronologías barajadas para este texto (basadas en datos lingüísticos y en la mención de los tirrenos) abarcan un lapso de tiempo muy amplio: desde la época homérica hasta el período helenístico (cfr. Càssola 1975, 287-288; Bernabé 1978, 204-205); por ello será oportuno recordar aquí las palabras con que cierra Càssola su discusión de la cuestión: «L'inno a Dioniso, come la maggior parte degl'inni, non è databile»[3]. Entre las versiones literarias posteriores del tema[4] debe destacarse especialmente la que recoge Ovidio en las *Metamorfosis* (III 597-691). En este poema, el timonel de la nave (Acetes) narra la historia de Dioniso y los piratas para Penteo, quien (según lo habitual en la leyenda) se opone al establecimiento en Tebas de los cultos dionisíacos.

[3] Janko (1982, 183-4) propone («tentatively») datar el *H. Hom.* VII en el siglo VII a.C.
[4] Cfr. también Bernabé (1978, 203).

HIMNO VII

A DIONISO

En torno a Dioniso, de Sémele gloriosa hijo,
haré memoria, de cómo apareció junto a la orilla del mar límpido,
sobre un avanzado promontorio, a un joven hombre semejante
en su mocedad; hermosos se mecían sus cabellos
oscuros, y un manto alrededor de sus robustos hombros llevaba,
de color de púrpura. Mas presto en su bien trabada nave unos hombres
se presentaron velozmente sobre el vinoso océano, piratas
tirrenos[5]: a éstos conducía un aciago destino; ellos, tras verlo,
unos a otros se hicieron señas, y con presteza saltaron, y habiéndolo cogido aprisa
lo sentaron en su nave, llenos de alegría en su corazón.
Es que un hijo de los reyes mimados por Zeus decían
que era, y con terribles ataduras querían atarlo.
Pero a éste no lo retenían las ataduras, y los lazos de mimbre lejos se le caían

[5] En diversas fuentes griegas (cfr., p. ej., Tucídides IV 109) se utiliza el término «tirrenos» para referirse a los habitantes de las islas de Lemnos e Imbros; según era fama, estos pueblos practicaban la piratería. Recuérdese que «tirrenos» *(Tyrsenoí)* es también el apelativo que los griegos utilizaban para referirse a los etruscos (Hesíodo, *Teog.* 1015-6). Cfr. los comentarios de Allen-Halliday-Sikes (1936, 381) y Càssola (1975, 562-3).

de manos y de pies; él se estaba sentado, sonriendo
con sus ojos oscuros, y el timonel, al notarlo[6],
al punto a sus compañeros increpó y les dijo:
«¡Infelices!, ¿quién es este poderoso dios al que atáis
tras capturarlo? Ni llevarlo puede la nave bien construida.
En efecto, éste es Zeus, o Apolo de arco de plata
o Posidón[7]; pues no es a los hombres mortales
semejante, sino a los dioses que olímpicas mansiones poseen.
Mas, ea, abandonémoslo sobre la negra costa
al instante, y no le pongáis encima las manos, no sea que, irritado en algo,
levante espantosos vientos y una gran tempestad.»
Así dijo; y a éste el capitán replicó con odiosas palabras:
«¡Infeliz!, atiende al viento favorable y la vela de la nave conmigo despliega
sosteniendo todos los aparejos; que de éste ya se cuidarán por su parte los hombres.
Según espero, hasta Egipto llegará, o hasta Chipre
o los Hiperbóreos, o aún más lejos[8]; pero al fin
nos hablará de sus amigos, de sus posesiones todas
y de sus parientes, pues un dios lo puso a nuestro alcance.»
Tras hablar así el mástil y la vela de la nave izaba.
Un viento sopló en medio de la vela y, a uno y otro lado, de los aparejos
tiraron; mas presto se les iban a aparecer hechos prodigiosos.

[6] Entendemos que «al notarlo» (el timonel) indica que el prodigio protagonizado por el cautivo (vv. 13-5) es percibido sólo por este marinero y no por sus compañeros. Éstos persisten en su determinación de vender al joven hasta que se produce la siguiente oleada de hechos inexplicables (vv. 35 ss.), de los que ya es testigo toda la tripulación.

[7] Cfr. n. a *h.Ven.* 94.

[8] La expresión es hiperbólica dado que los Hiperbóreos habitaban supuestamente en los confines del mundo; si su nombre se relaciona realmente con el del Bóreas, el viento del Norte (cfr. Pausanias V 7, 7), habremos de situarlos en el extremo septentrional. Sobre los Hiperbóreos cfr. Ambühl (1998).

Primero a lo largo de la veloz, negra nave, un vino
suave al paladar, fragante, borbotaba; y se alzaba un olor
a ambrosía: de los marineros se apoderó el espanto, de todos al verlo.
Y al punto por el extremo de la vela se descolgó
una vid, de una parte y de otra, y de ella pendían muchos
racimos; en torno al mástil se enroscaba la negra yedra
de flores repleta, y sobre ella brotaba su delicioso fruto;
todos los escálamos tenían coronas. Y ellos, al verlo,
entonces luego ya mandaban al timonel que la nave
a tierra acercase. Pero aquél[9] a la vista de ellos se convirtió dentro de la nave en un león[10]
de terrible y torva mirada; y ellos hacia popa salieron huyendo,
y en torno al timonel, que mantenía un ánimo sereno,
se pusieron aterrados: él, de repente abalanzándose,
al capitán atrapó, y los demás evitando el aciago destino fuera
todos a un tiempo saltaron al mar divino, después que lo hubieron visto,
y en delfines se convirtieron[11]. Del timonel apiadándose
lo detuvo y lo hizo inmensamente afortunado y le dirigió estas palabras:

[9] No el timonel sino el joven.

[10] Los versos 45-7 son considerados por Càssola como interpolación; su texto dice «... un león / terrible, sobre la proa, un gran rugido lanzó, y en el medio de la nave / una osa de velludo cuello creó, prodigios mostrando; / en pie se irguió, ávida, mientras sobre lo alto de los bancos seguía el león»; que los versos estén interpolados es la opinión defendida por Sparshott (1963). Nótese que el dios mismo se convierte en león (no lo crea), y que el dios-león desempeña un papel importante en los acontecimientos sucesivos; en cambio, la osa no se halla en pie de igualdad por ser una creación del dios (no una metamorfosis del mismo) y, sobre todo, por no cumplir función alguna dentro de la narración. Sobre las relaciones entre Dioniso y el león, cfr. Dodds (1960², XVIII).

[11] Sobre la metamorfosis en delfín dentro de los *H. Hom.*, cfr. *h.Ap.* 400 ss. La conversión de los marineros en delfines explica la ayuda que prestan estos animales a los hombres según diversas tradiciones antiguas: cfr. ante todo el episodio de la vida de Arión narrado en Heródoto I 23-24.

«Valor, viejo dichoso[12], que has sido grato a mi ánimo:
yo soy Dioniso[13] altitonante, al que dio a luz
Sémele, hija de Cadmo, en amor a Zeus unida.»
Salud, hijo de Sémele de hermoso rostro: que de ninguna forma es posible
de ti olvidándose componer un dulce canto.

[12] La traducción literal del texto de Càssola es «padre divino». El lugar está corrupto y otros editores (como Allen) lo editan entre cruces. No puede excluirse que, en este pasaje, Dioniso (que está a punto de revelar su identidad: v. 56) quizá se dirige al timonel por su nombre (Acetes, según Ovidio, *Met.* III 582 ss.): ello establecería una diferencia adicional entre el timonel y los restantes marineros, que permanecen anónimos.

[13] El dios en persona revela al final su verdadera identidad, con lo que resuelve el enigma en torno al que está construido todo el himno.

HIMNO VIII

A ARES

1. Ares[1]

Aunque Homero (*Il.* XIII 301; *Od.* VIII 361) presenta a Ares como tracio, es muy probable que ello sea sólo una forma de subrayar su carácter bárbaro y antisocial y que, en realidad, el dios sea una divinidad autóctona de Grecia. Así parece indicarlo la etimología griega de su nombre que, según Heubeck (1971), significa «tumulto del combate», «guerra». El nombre del dios se documenta ya, en el segundo milenio a.C., en tablillas micénicas procedentes de Cnoso. Los textos micénicos atestiguan también el nombre de Enialio, que en el primer milenio a.C. no es más que una denominación alternativa de Ares; es posible que, en origen, Enialio fuera otra divinidad de la guerra, finalmente identificada con Ares por la analogía de sus funciones.

En el mito, Ares es hijo de Zeus y de Hera según una genealogía conocida ya por Homero y Hesíodo[2]. Los hechos más destacados de su biografía que nos refieren las obras literarias y mitográficas de la Antigüedad nos presentan a Ares implicado en acciones militares (en las que, por cierto, no le toca la mejor parte) y en lances amorosos de los que nacen hijos de tipos distintos. La vocación del dios a intervenir en acciones militares de dudoso resultado encuentra su primera plasmación en el hecho de que, en la *Ilíada,* Ares apoya al bando de

[1] Sobre Ares en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955², 517-9); Grimal (1981, 44-5); Burkert (1985, 169-70); Schachter (1996); Muth (1998², 102-4). Sobre iconografía de Ares, cfr. Bruneau (1984).

[2] Cfr., p. ej., Hes., *Teog.* 921-3, donde aparecen Hebe, «la Juventud», e Ilitía, «el momento del parto», como sus hermanas.

los perdedores, los troyanos, mientras que su rival Atena (cfr. *infra)* pelea junto a los aqueos. La *Odisea* homérica refiere la aventura amorosa más célebre de este dios. En el canto VIII (vv. 266-366), Demódoco canta cómo Ares se unía furtivamente con Afrodita, esposa de Hefesto. Advertido por el Sol, el herrero ideó una malla que atraparía a los adúlteros cuando estuviesen acostados juntos, como efectivamente sucedió[3]. De la unión entre la diosa más hermosa y el dios más brutal (pareja típica de contrarios) nació Harmonía, quien acabó convirtiéndose en esposa de Cadmo y primera reina de Tebas.

Podríamos pensar que la pareja de dioses supremos, Zeus y Hera, no tuvo demasiada suerte con los frutos de su unión. Si su otro hijo varón, Hefesto, es el dios físicamente deforme (cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XX), Ares es, según declara la *Ilíada* (cfr. ante todo V 890-891), «el más odioso de los dioses»[4]. Este aspecto odioso del dios guarda relación con su patrocinio de la guerra. En el ámbito bélico Ares desempeña un papel paralelo (pero no idéntico) al de Atena, pues, si ésta es la astuta consejera capaz de llevar a sus favoritos a la victoria, en el caso de Ares prima la idea de fuerza bruta aplicada al combate; no es, en ningún caso, el dios del triunfo militar. No extraña, por ello, que Ares, al tiempo que dios de la guerra, sea también para los griegos dios de la muerte: una vez más, en concurrencia con otra divinidad, su tío Hades, quien se encarga (como principio pasivo) de recibir en la ultratumba a los muertos provocados por Ares, principio activo de la muerte en la batalla. Con todo, Ares era incluido en las listas habituales de los doce dioses olímpicos, mientras que Hades no disfrutaba de ese privilegio. Más aún, el dios odioso, dios de la guerra y la muerte, fue el amante de la diosa del amor, Afrodita, según la historia referida previamente; es sin duda significativo que el ofendido por ese adulterio sea precisamente

---

[3] Se ha supuesto a veces que «atar al dios» (el motivo se repite en algún otro episodio de la vida de Ares: cfr. *Il.* V 385-91) debe de guardar relación con las ceremonias en las que se ata una imagen de culto para que no abandone el templo. Cfr. Schachter (1996).

[4] También Sófocles *(Edipo Rey* 215) llama a Ares «el dios sin honor alguno entre los dioses».

Hefesto, el hermano deforme de Ares, otra criatura cuya relación con Afrodita no deja de sorprender (sobre lo cual, cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XX)[5].

2. El «Himno Homérico» VIII (A Ares)

La exposición previa ha querido sintetizar lo que debió de representar la figura de Ares dentro de la cultura griega durante más de mil años. Y, sin embargo, lo dicho hasta aquí, aun siendo una información necesaria, arroja pocas luces sobre el dios al que se dedica el *Himno* VIII; lo cual, a su vez, guarda relación con el hecho ya apuntado (cfr. Introducción) de que este texto procede de una cronología distinta de la del resto del corpus; más aún, su trasfondo ideológico es peculiar. Será oportuno que indiquemos las singularidades formales del texto que pusieron sobre aviso a los filólogos del siglo XIX y que han llevado a datar el himno en época imperial.

Llama ante todo la atención en el texto la acumulación de epítetos referidos a Ares. Es verdad que la presencia de epítetos en las introducciones de los *Himnos Homéricos* es habitual: por ejemplo, en el himno XXVIII *(A Atena)* encontraremos, en sus cuatro primeros versos, ocho expresiones de este tipo. Sin embargo, en el *Himno a Ares* el salto cuantitativo es evidente: sus seis primeras líneas son prácticamente una sucesión de epítetos. Más aún, la estructura del himno no es la que hemos postulado para el resto de la colección: no hay una división tripartita, con distinción marcada entre introducción, sección media y conclusión; el texto se desarrolla por acumulación de todos los apelativos del dios, en la esperanza de dar con aquel que pueda propiciarlo en el momento presente; después, el poeta plantea su petición personal a partir del v. 9. Es también singular la aparición del motivo astrológico en el v. 6, pues la identificación del dios con el plane-

[5] Se ha propuesto que la historia contada por la *Odisea* presenta una versión del mito local propia de Lemnos, sede de Hefesto. Schachter (1996) afirma que parece más coherente la versión (igualmente atestiguada) según la cual es Ares con quien está casada Afrodita.

ta a él asociado está ausente del resto del corpus y ya es, de por sí, un argumento de peso en favor de una datación claramente tardía del poema[6].

El primero de los aspectos comentados (la acumulación de epítetos) hizo que algunos editores de los *Himnos Homéricos* supusieran en el siglo XIX (también Humbert 1937) que este texto era en realidad un himno órfico, pues los himnos de este tipo que conservamos (cfr. Vogt 1957; Pinto 1975) se construyen también por acumulación indiscriminada de epítetos. Ahora bien, contra la atribución a este grupo hablan al menos dos datos: primero, la identificación del dios con el planeta, ajena al Orfismo; y, en segundo lugar, el carácter de plegaria personal del himno, carácter que marca distancias por cuanto los himnos órficos son plegarias de una comunidad (cfr. Lesky 1976, 844) y carecen de carácter individual. Martin West (1970), como ya antes otros, se decanta por la autoría neoplatónica; más en concreto, y basándose en comparaciones de detalle, piensa que el *H. Hom.* VIII debía de formar parte de la colección de himnos de Proclo (siglo V d.C.) que, como ya dijimos en la Introducción, constituyó junto a los himnos homéricos, calimaqueos y órficos el corpus de poesía hímnica griega en hexámetros dactílicos; por un error mecánico en la transmisión (en el proceso de copia de los códices) este texto debió de abandonar, según West, el lugar que le era propio y pasó a ocupar su puesto entre los *Himnos Homéricos*. La hipótesis de West es considerada por Càssola (1975, 297-299) como *communis opinio*. Sin embargo, existen serias dudas sobre la verosimilitud del error mecánico al que apela el erudito inglés (cfr. Gelzer 1987, 151-154). Ciertamente, parece fuera de duda que el *H. Hom.* VIII, cuerpo extraño en el corpus, debe de datar de época imperial. Ahora bien, las similitudes existentes entre el *Himno a Ares* y los *Himnos* de Proclo pueden explicarse de manera distinta a como lo hace West: Gelzer (1987, 165), por ejemplo, ha sugerido que el texto que presentamos pudo ser compuesto por el también neoplatónico

[6] Pese a lo que comenta Van der Valk (1976, 438-45), quien defiende una datación antigua; con todo, su análisis del himno *(ibíd.)* es muy notable.

Porfirio (234-301/5 d.C.), discípulo de Plotino, y que las similitudes con los *Himnos* de Proclo se deben al hecho de que el filósofo del siglo v conoció el poema y lo utilizó.

De la discusión en torno al texto convendrá retener quizá sus diferencias radicales frente al modo de composición de los himnos rapsódicos, su carácter de himno filosófico y su más que probable raigambre neoplatónica, con independencia de que se le haya de atribuir su autoría a Proclo, a Porfirio o a cualquier otro miembro de aquella escuela. No dejará de observarse, además, que Ares es presentado en el poema como un dios benefactor, de rasgos positivos, bien alejado de esa imagen negativa de la divinidad tradicional que hemos expuesto en la sección anterior.

HIMNO VIII

A ARES

Ares, fortísimo, que los carros quiebras[7], el del yelmo de oro,
el de ánimo viril, que escudo portas, de la ciudad salvador, de broncínea armadura,
el de brazo vigoroso, infatigable, cuya fuerza en la pica reside, bastión del Olimpo,
padre de la Victoria, triunfadora en la guerra, abogado de la divina Justicia,
para los enemigos tirano, de los más justos hombres caudillo,
de la hombría abanderado, que un círculo brillante como el fuego trazas
entre las siete sendas prodigiosas del éter, donde tus potros
flamígeros sobre la tercera órbita siempre te mantienen[8].
Escucha, de los mortales guardia, tú que concedes la juventud que todo osa,
y con parsimonia derramas tu luz[9] de lo alto sobre nuestra

[7] En referencia a los carros de guerra que el dios quiebra con su peso.

[8] El texto identifica al dios con el planeta Ares-Marte. Recuérdese que la astrología antigua sólo reconocía siete planetas: Sol, Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno. Entre éstos, Marte ocupa el tercer lugar contando desde el planeta más alejado del Sol (Saturno).

[9] También podría traducirse «derramas tu luz serena».

vida, y la fuerza marcial: haz que pueda
apartar la perfidia amarga de mi cabeza,
y el impulso que el alma engaña someter a la inteligencia,
y además el agudo ardor del ánimo resistir, que me empuja
a emprender batalla aterradora[10]. Mas tú audacia
concédeme, bienaventurado, y permanecer dentro de las inocuas reglas de la paz,
de los enemigos rehuyendo el fragor y la muerte que violenta llega.

[10] Literalmente, «fría como el hielo» («que hiela el ánimo»).

HIMNO IX

A ÁRTEMIS

1. ÁRTEMIS[1]

ÁRTEMIS, la Diana de los romanos, es la hermana gemela de Apolo, hija como éste de Zeus y de Leto; como su padre y hermano, es elemento invariable en el canon de los doce olímpicos. Tras vagabundear en busca de un lugar donde dar a luz, Leto encontró finalmente acomodo en la isla de Delos según hemos leído en el *Himno a Apolo* (vv. 47-88). Allí (o en Ortigia, cfr. *h.Ap.* 16) nació Ártemis, un día mayor que su hermano, a cuyo parto asistió[2] según el Pseudo-Apolodoro (I 4, 1). Los *Himnos Homéricos* largos presentan, a través de diversas referencias, un cuadro representativo de los distintos ámbitos de actuación de la diosa. El *Himno a Deméter* la incluye en el grupo de muchachas núbiles que acompañan a Perséfone en el momento del rapto (cfr. v. 424); también Afrodita, al presentarse ante Anquises y hacerse pasar por una joven mortal, dirá que Hermes la raptó «del coro de Ártemis de dorada rueca, fragorosa» (cfr. *h.Ven.* 117-120). La asociación con el coro femenino (de diosas en este caso) retorna en el *Himno a Apolo* (vv. 194-199), donde se destaca la excelencia de la diosa en punto a belleza y estatura. Fuera de

[1] Sobre Ártemis en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955², 481-500); Grimal (1981, 53-4); Burkert (1985, 149-52); Graf (1997a); Muth (1998², 94-7). Sobre iconografía de Ártemis, cfr. Kahil (1984). Sobre la incierta etimología del nombre de la diosa, cfr. Ruipérez (1947); Chantraine (1983-84², 116-7). En relación con sus orígenes (prehelénicos u orientales), cfr. Muth (1998², 94-5); si el teónimo se atestigua ya en micénico (cfr. Aura Jorro 1985-93, 115-6), ello implica que Ártemis recibía ya culto en Grecia desde el segundo milenio a.C.

[2] De hecho, Ártemis tiende a identificarse con Ilitía, la diosa griega del parto.

los *Himnos* a ella dedicados (este mismo y el XXVII), el pasaje del corpus que trata más en detalle de Ártemis es aquel del *Himno a Afrodita* en que el rapsoda habla de las tres divinidades vírgenes a las que la diosa del amor no puede subyugar; a la hermana de Apolo se refieren los versos 16-20; en estas líneas se destacan, como ámbitos propios de Ártemis, la caza, la vida en contacto con la naturaleza, los coros y «la reunión de los varones justos» (v. 20). Del aspecto cívico de la diosa (cfr. n. a *h. Ven.* 20) no se vuelve a hacer mención en el corpus. El *H. Hom.* XXVII compendia sus otros rasgos característicos y afirma que, cuando Ártemis descansa de la caza en los montes, sustituye esa actividad por la participación en los coros junto a las Musas y las Gracias (cfr. *H. Hom.* XXVII 11-18).

A partir del testimonio literario de los *Himnos Homéricos* parece posible esbozar una caracterización de la diosa que, por supuesto, ha de completarse con las referencias de otros textos y las noticias sobre su culto. Acaso el primer aspecto que convenga comentar (es también el que más huella ha dejado en la tradición occidental a través de la iconografía de Diana) es el que se refiere a Ártemis como diosa de la caza y los cazadores. Ártemis aparece como *pótnia therôn,* «señora de las fieras», en la *Ilíada* (XXI 470; cfr. n. a *h. Ven.* 74). Es la diosa a la que se dedican las primicias de la caza, como atestigua por ejemplo algún epigrama de la *Antología Palatina* (VI 111, 5-6)[3]. La diosa que recorre las montañas armada con arco y flechas es, por supuesto, patrona de los cazadores, entre los cuales es quizá el más notorio Hipólito, el hijo de Teseo que se granjeó la enemistad de Afrodita al desatender a ésta y prestar toda su atención a la caza, a la diosa de la caza y a la pureza que Ártemis demanda: el *Hipólito* de Eurípides representa la versión literaria clásica de la leyenda. El caso de Hipólito nos recuerda además que Ártemis, al tiempo que diosa de la caza, es también diosa de la virginidad; bien entendido que su virginidad es distinta de la de Atena. Ésta representa una virginidad asexuada, a tono con su carácter viril (cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XI). En cambio, Ártemis encarna la virginidad sensual de las

[3] Es curioso que, en el mismo libro de la *Antología* (cfr. VI 105, 1-2), también le dediquen a Ártemis sus capturas los pescadores.

doncellas que se preparan para el matrimonio e integran su coro. Pertenecer a este grupo implica contar con la protección de la diosa. Pero, al tiempo, quebrantar sus normas supone atraer la cólera de la hermana de Apolo, según sucedió en el caso de Calisto, «la más hermosa», a quien Zeus sedujo; la joven quedó embarazada y fue descubierta cuando sus compañeras y Ártemis decidieron bañarse: según algunas versiones, la diosa se vengó convirtiendo a Calisto en osa, animal consagrado a ella. Según otros mitos, es la propia Ártemis quien defiende su pureza (siempre de modo violento), ante el intento de seducción de Orión (Arato, *Fenómenos* 635 ss.) o ante la indiscreción del hijo de Aristeo, Acteón, quien, sin culpa de su parte, contempla desnuda a la diosa mientras ésta se baña junto a sus amigas (cfr. Ovidio, *Met.* III 138-252).

Estas leyendas brutales son un recordatorio del carácter vengativo de esta figura, dadora y destructora de vida. El aspecto destructivo de la diosa se plasma ya en la historia según la cual Ártemis y Apolo aniquilaron a los doce hijos de Níobe cuando ésta se jactó de su superioridad sobre Leto, pues ella había parido una prole tan numerosa mientras que la amada de Zeus sólo había dado a luz a una pareja de hermanos gemelos (cfr. *Il.* XXIV 602-617). En la historia literaria de Grecia, el carácter cruel de Ártemis se ejemplifica ante todo en el episodio de Ifigenia, la hija de Agamenón que la diosa exigió le fuese sacrificada después de que su padre hubiera asaeteado (involuntariamente) una cierva que le estaba consagrada (cfr. Eurípides, *Ifigenia en Áulide*). Más sorprendente era la creencia de que las mujeres que morían al dar a luz habían sido asesinadas por Ártemis, en cuyo santuario de Braurón (en el Ática) se dedicaban como ofrenda las vestiduras de las fallecidas (Eurípides, *Ifigenia en Táuride* 1464-1467). Recuérdese también que, al regresar de la Táuride, Orestes trajo consigo una imagen de Ártemis que demandaba sacrificios humanos: en forma aminorada, la imagen, venerada en Halas (asimismo en el Ática), debía recibir sangre del cuello de un mortal durante el festival de Ártemis Taurópola (cfr. *ibíd.* 1450-1461).

El culto de Ártemis, bien establecido en Grecia, era especialmente importante en los lugares ya mencionados del Ática (Braurón y Halas) y en Asia Menor (según atestigua también

el *H. Hom.* IX, vv. 3-4). En Braurón el coro de Ártemis estaba compuesto por niñas consagradas al servicio de la deidad que recibían el apelativo de *árktoi,* «osas» (cfr. lo dicho antes sobre este animal en relación con Calisto)[4]; según la tradición local, estas niñas eran la compensación debida a Ártemis por una osa sagrada que unos jóvenes del Ática habían cazado. Los usos de Braurón hablan de la hermana de Apolo como diosa que vela por la virginidad que las jóvenes están próximas a perder. En el mismo sentido, pero referido a los muchachos, puede interpretarse el ritual de Ártemis Ortía que tenía lugar en Esparta; en el curso de ese ritual, quizá otro rito de paso, los efebos debían ser flagelados junto al altar de la diosa[5]. El culto a Ártemis en Asia Menor está atestiguado para Esmirna (cfr. n. a v. 3). De todas formas, el templo por excelencia de la deidad en ese ámbito geográfico era el de Éfeso, de importancia también en la tradición cristiana por lo que los *Hechos de los Apóstoles* (19) narran sobre la estancia de San Pablo en la ciudad. El culto a Ártemis en Éfeso presentaba rasgos peculiares, como por ejemplo el hecho de que las funciones sacerdotales fueran desempeñadas por varones que se comprometían a mantener el celibato durante un año, los llamados *essênes,* «reyes» (cfr. Pausanias VIII 13, 1). También en Éfeso, como en Braurón, existía un grupo de muchachas consagradas a la diosa, aunque aquí no recibían el nombre de «osas» sino el de *mélissai,* «abejas». Llamativo era también para los griegos el que la figura de la diosa estuviese cubierta en Éfeso de prominencias que en algún momento fueron interpretadas como senos femeninos (cfr. Seiterle 1979).

2. El «Himno Homérico» IX (A Ártemis)

El *Himno Homérico* IX es uno de los himnos breves del corpus. Su introducción está constituida por los versos 1-2, en los que se define a Ártemis por su relación familiar con Apo-

[4] Recuérdense también los intentos de explicar el nombre de Ártemis a partir de la palabra griega para el oso; cfr. en especial lo que comenta al respecto Ruipérez (1947).

[5] Cfr. Jenofonte, *Constitución de Esparta* II 9; Pausanias VIII 23, 1.

lo. La sección media del himno IX consta de cuatro versos y medio (2-6). Aceptando el modelo de Janko (1981) se debe decir que el himno posee carácter atributivo, pues el rapsoda refiere en presente algo que sucede de manera habitual (el viaje de Ártemis, desde Esmirna, hasta el santuario de su hermano en Claros) y que puede ser concebido, por tanto, como un atributo típico de la diosa. Por cierto que estos elementos contenidos en la sección media han sido empleados para intentar datar el himno: según Wilamowitz (1919), el texto evidencia la situación de dependencia de Esmirna respecto de Colofón en el siglo VII a.C. Con todo, los argumentos de Wilamowitz son relativizados por Càssola (1975, 303), quien comenta que el sentido del viaje de Ártemis puede encontrarse simplemente en el hecho de que Apolo era, a ojos de los griegos, una divinidad de mayor importancia. La conclusión (vv. 7-9), por último, es quizá el resultado de la unión de dos finales distintos, formado el uno por los versos 7 y 8 y el otro por las líneas 7 y 9 (cfr. Càssola 1975, 567).

HIMNO IX

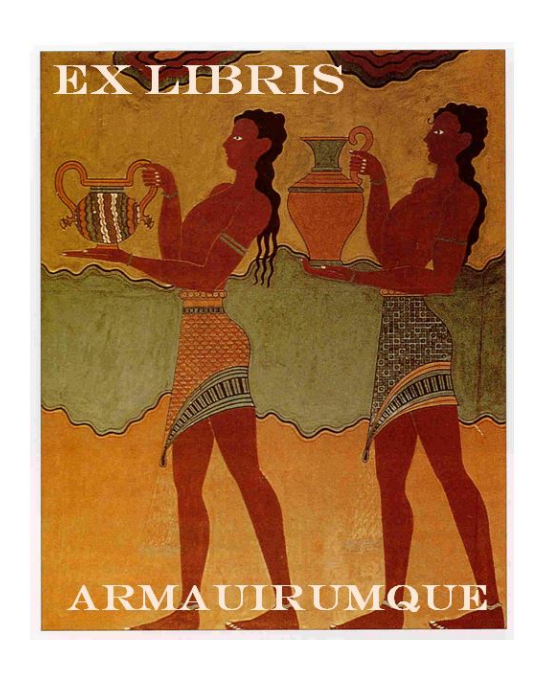
A ÁRTEMIS

A Ártemis canta, Musa, la hermana del arquero,
doncella flechadora, que con Apolo se crió,
la que sus caballos unce junto al Melete[6] rico en juncales
y raudamente por Esmirna guía su carro cubierto de oro,
hasta Claros rica en viñedos, donde Apolo, de arco de plata,
se sienta aguardando a la arquera flechadora.
Salud así también a ti, y que a la vez todas las diosas gocen con mi canto;
mas yo a ti en primer lugar te celebro y por ti comienzo a cantar,
y tras comenzar por ti pasaré a otro himno.

[6] El Melete es el río de Esmirna junto al que vio la luz Homero, según una de las tradiciones antiguas sobre su nacimiento. Esmirna se menciona aquí por haber sido lugar de culto de Ártemis, quien en el himno parte de allí para dirigirse a Claros, sede del culto a su hermano Apolo.

HIMNO X

A AFRODITA



1. Afrodita

Cfr. Nota Previa a *h.Ven.*

2. El «Himno Homérico» X (A Afrodita)

El *H. Hom.* X es un himno breve atributivo. Tras la invocación a la diosa en el primer verso, la sección media (vv. 1-3), destaca (en tiempo presente) tres atributos característicos de Afrodita: ella es quien otorga «dulces dones» a los mortales (v. 2), ella es la diosa del rostro siempre sonriente (cfr. v. 3) y quien porta sobre sí las flores del deseo *(ibíd.)*. La conclusión (vv. 3-6) incluye los tres elementos característicos de esta parte del himno (cfr. Introducción): el saludo (v. 4), la petición (relacionada, en este caso, con el propio canto: cfr. v. 5) y la referencia a otro canto (v. 6). Como sucede en otras secciones conclusivas del corpus (cfr. p. e. *h.Cer.* 490-491), la conclusión menciona además dos topónimos relacionados con el culto a Afrodita, Salamina (cfr. n. *ad loc.)* y Chipre.

HIMNO X

A AFRODITA

A la chipriota Citerea cantaré, que a los mortales
dulces dones concede, en su rostro adorable
siempre sonríe y la flor del deseo porta.
Salud, diosa, de Salamina[1] bien fundada soberana
y de toda Chipre: concédeme un placentero canto;
que yo de ti me acordaré, y de otro canto.

[1] El topónimo se refiere aquí a la ciudad de Salamina, situada en la parte oriental de Chipre (cfr. Eurípides, *Helena* 148-50).

HIMNO XI

A ATENA

1. ATENA[1]

ATENA (Minerva en Roma) pertenece al número de los doce dioses, entre los que se distingue por lo peculiar de su nacimiento. Sucede que Atena no es el resultado de la unión entre dos dioses, sino que, según la leyenda más extendida (Hesíodo, *Teog.* 886-900) nació de la cabeza de su padre Zeus. Éste había contraído matrimonio con Metis, la inteligencia práctica. Pero, al enterarse por un oráculo de que Metis concebiría un hijo más poderoso que él, decidió tragarse a su esposa. De esta forma Zeus concibió una hija que nació de su cabeza totalmente armada, en consonancia con su carácter de diosa guerrera; un relato condensado de este nacimiento prodigioso lo presenta, entre los *Himnos Homéricos*, el *H. Hom.* XXVIII.

Las peculiaridades de este nacimiento prefiguran ciertas peculiaridades futuras de la divinidad. Es sabido (ya ha sido comentado en nota a *h.Ven.* 7) que Atena es una de las diosas vírgenes de los griegos y que, entre éstas, representa una virginidad viril, como evidencia su asociación con las armas, ocupación típicamente masculina en Grecia. La feminidad viril de Atena puede explicarse por cuanto, al surgir de la cabeza del padre de los dioses, no entra nunca en contacto con un útero (cfr. Burkert 1985, 143). Por otro lado, el hecho de que el nacimiento de Atena se produzca a partir de la cabeza y no de otro miembro de su padre (Dioniso también surge del

[1] Sobre Atena en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955², 433-444); Grimal (1981, 59-61); Burkert (1985, 139-143); Muth (1998², 84-88). Para iconografía, cfr. Demargne (1984).

cuerpo de Zeus, pero de su pantorrilla: cfr. Nota Previa a *h.Bac.)* adelanta que la nueva deidad estará dotada de capacidades intelectuales especiales. En función de estas capacidades, Atena es entre los griegos diosa de las artes. Es, como Hefesto, diosa del trabajo; pero Atena es la inteligencia que premedita el trabajo mientras que Hefesto es la fuerza motriz encargada de llevarlo a cabo. Otra de las artes favoritas de Atena es la guerra, campo en el que también ejerce una función complementaria de la suya otro dios, Ares en este caso: mientras que Ares es la fuerza bruta aplicada a la destrucción (cfr. Nota Previa a *H. Hom.* VIII), Atena es la consejera que auxilia en el combate con su inteligencia. Asistido por Atena, Diomedes realiza las proezas que narra el canto V de la *Ilíada*. Aunque, gracias al testimonio de la *Odisea*, al héroe al que unimos instintivamente con la diosa es al rey de Ítaca.

No sabemos con seguridad si Atena recibía ya culto en época micénica[2]. En el primer milenio a.C., Atena parece haber sido venerada como diosa por todos los griegos, muy en especial por los atenienses que celebraban en su honor las Panateneas. Según el mito, Atena logró ser la diosa tutelar de la ciudad tras competir con Posidón. Éste hizo brotar una fuente en la Acrópolis y brindó así el don del agua a los atenienses. Pero éstos prefirieron lo que les ofrecía Atena, el olivo, que en época histórica seguía creciendo junto a la fuente de Posidón.

Aunque en lo anterior hemos considerado a Atena ante todo como diosa de las artes y la guerra, no debe pasarse por alto su dimensión política. Ésta se aprecia ya en los epítetos que se le aplican de forma más habitual, derivados de la raíz de *pólis:* Atena es *Poliás* («diosa de la ciudad»), *Polioûchos* («la que sustenta la ciudad») y, en el verso 1 de este himno, *erysíptolis,* «la que la ciudad protege». También guarda relación con este aspecto de la diosa el hecho de que sus templos se alcen sobre la acrópolis en lugares como Atenas, Argos, Esparta, Gortina, Lindos, Larisa o la propia Troya *(Il.* VI 88). En palabras de Robert Muth (1998[2], 88),

---

[2] Se discute la posibilidad de que su nombre aparezca en una tablilla de Cnoso; cfr. Burkert (1985, 139).

el elemento que unifica los distintos campos de actuación de la diosa se encuentra en la atención protectora que presta a aquellos que están más próximos a su corazón, de los que se halla más cerca que ninguna otra divinidad, sean hombres o héroes.

2. El «Himno Homérico» XI (A Atena)

El *H. Hom.* XI, himno breve de sección media atributiva, es el primer texto de la colección dedicado a Atena. Dentro del corpus ya se había hablado de ella en dos de los *Himnos* largos. En el dedicado a Apolo (vv. 308, 314, 323) se hacen alusiones a su nacimiento prodigioso dentro del marco de la historia de Tifón. En el *Himno a Afrodita* (vv. 8-15) se habla de Atena como de una de las tres diosas vírgenes sobre las que no tiene poder Afrodita. Los intereses de Atena, según el *h. Ven.*, son distintos de los de la diosa del amor y se circunscriben a la guerra y al ejercicio de las artes. Es evidente que, de estas dos facetas de la diosa, el *H. Hom.* XI se queda con la primera; así lo adelanta, además, el empleo en la introducción del epíteto *erysíptolis*, «que la ciudad protege», de claras connotaciones marciales[3].

[3] Cfr. también la referencia a Ares en v. 2. «Que la ciudad protege» recuerda además la faceta política de Atena (cfr. *supra)*.

HIMNO XI

A ATENA

A Palas[4] Atena, que la ciudad protege, comienzo
a cantar,
diosa terrible, que junto con Ares se ocupa de los bélicos
afanes,
las arrasadas ciudades, el fragor y las guerras;
ella protege al pueblo en armas cuando en campaña
parte y cuando regresa.
Salud, diosa: concédeme fortuna y dicha.

[4] Para nosotros Palas no es sino otro apelativo de Atena. Pero no puede descartarse que, en origen, Palas fuese una divinidad análoga a Atena, con la que acabó siendo identificada. Cfr. Càssola (1975, 568).

HIMNO XII

A HERA

1. HERA[1]

HERA, la Juno de Virgilio y los romanos, es esposa de Zeus y, por tanto, comparte con su marido el trono del Olimpo. Como él y algún otro de los doce dioses (Posidón y Deméter), es hija de Rea y Crono, la pareja real que representa el eslabón anterior en el mito de Sucesión al que se hará alusión en la Nota Previa al *H. Hom.* XXIII (A Zeus). De la unión de Hera y Zeus nacieron varios hijos: Ares, Hebe, Ilitía y, según algunas versiones, Hefesto. Como se indica en nota al *h.Ap.* 317 y en la Nota Previa al *H. Hom.* XX, ya en la Grecia arcaica existían dos versiones distintas sobre el nacimiento de este dios. Según el relato homérico (cfr. *Il.* I 571 ss.), que parece idéntico a la versión recogida en el lugar citado del *Himno a Apolo*, Hefesto es hijo de Zeus y Hera. Según la versión que presenta Hesíodo en la *Teogonía* (vv. 924-929), Hefesto era hijo sólo de Hera, concebido sin intervención masculina; de esta manera la diosa quiso dar la réplica al nacimiento de Atena de la cabeza de su marido Zeus. La historia nos hace evocar, por cierto, la ira que despertaba en Hera la vida sexual de su hermano y esposo, tan proclive a las relaciones extramaritales.

En la religión griega Hera, esposa de Zeus, es la deidad que protege el matrimonio, en función de lo cual recibía epítetos como *gamostólos*, «la que prepara el matrimonio», o *zygía*, «la

[1] Sobre Hera en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955², 427-433); Grimal (1981, 237-239); Burkert (1985, 131-135); Pötscher (1987a); Graf (1998); Muth (1998², 77-80). Sobre las representaciones de Hera en el arte, cfr. Kossatz-Deissmann (1988).

que une». Curiosamente, la diosa del matrimonio no es diosa maternal (este papel le corresponde dentro del panteón a Deméter: cfr. Nota Previa a *h.Cer.)* y, de hecho, parece sentir odio por sus hijos varones, Ares y Hefesto. Aunque las raíces de su culto parecen hallarse en Argos (donde Hera debía de ser venerada ya en época micénica)[2], la adoración de la diosa se extendió pronto al resto del Peloponeso, Beocia o Eubea, y de allí a la Magna Grecia (Crotona). Había templos importantes de Hera en las islas, en Delos y, sobre todo, en Samos. El santuario de este lugar había sido erigido en torno al año 800 a.C.; una remodelación que se produjo hacia el 600 a.C. convirtió el templo de Hera en Samos en uno de los mayores de Grecia.

2. El «Himno Homérico» XII (A Hera)

Este himno breve atributivo es la única composición del corpus dedicada a la esposa de Zeus; cabe recordar que éste, gobernante supremo entre los olímpicos, no tuvo una suerte mucho mejor, pues la colección sólo incluye un texto dedicado a él *(H. Hom.* XXIII). El himno es notable, ante todo, por la ausencia de una conclusión típica, situación que no se repite en ningún otro himno del conjunto (excepción hecha del *H. Hom.* VIII); da la impresión de que este carácter defectivo del texto ha de explicarse como una negligencia del copista (Càssola 1975, 317). De otra parte, se ha supuesto que el himno pudo componerse para su ejecución en los festivales celebrados en honor a Hera en Samos (cfr. West 2003, 17); sin embargo, el *H. Hom.* XII carece de tintes locales, de forma que el texto pudo ejecutarse lo mismo en Samos que en cualquier otro festival de Hera. Según suele suceder con los himnos más cortos, no es posible precisar nada sobre la cronología del texto.

---

[2] Aunque no tenemos noticias ciertas de un templo dedicado a Hera en Argos hasta la segunda mitad del siglo VII a.C.

HIMNO XII

A HERA

A Hera canto, la de flores de oro[3], a la que dio a luz Rea:
inmortal soberana de excelsa figura,
de Zeus tonante hermana y esposa legítima[4],
gloriosa, a ella todos los bienaventurados en el vasto Olimpo
reverentes honran a la par que a Zeus que se goza con el rayo.

[3] Sobre el epíteto *chrysóthronos*, cfr. n. a *h.Ap.* 305.

[4] Cfr. lo comentado a propósito del mito griego de Sucesión en la Nota Previa al *H. Hom.* XXIII.

HIMNO XIII

A DEMÉTER

1. Deméter

Cfr. Nota Previa a *h.Cer.*

2. El «Himno Homérico» XIII (A Deméter)

El *H. Hom.* XIII es el texto más breve de la colección. Destaca por carecer de sección media. La introducción (vv. 1-2) combina dos líneas tomadas del *Himno a Deméter* largo: 1 = 1, 2 = 493. Además, el tercer verso aparece parcialmente repetido en el *Himno a Deméter* de Calímaco (v. 134), motivo por el cual se ha defendido que el texto está construido sobre la base del poeta helenístico. Esta argumentación es rechazable porque las similitudes son genéricas y poseen escaso valor probatorio (cfr. Càssola 1975, 323). En todo caso, en relación con el verso 3 puede destacarse su combinación en un solo verso de los tres elementos habituales en las conclusiones de los himnos (saludo, petición, referencia a otro canto); la coda «mi canto inicia» alude explícitamente al carácter de preludio que debió de tener esta composición. Por lo que se refiere a la cronología del himno parece conveniente descartar la hipótesis de que el *H. Hom.* XIII sea un centón de época tardía (helenística, romana o incluso bizantina) por la sencilla razón de que no parece muy habitual componer un centón de tan sólo tres versos (cfr. Càssola 1975, 323).

HIMNO XIII

A DEMÉTER

A Deméter de hermosa cabellera, venerable diosa, comienzo a cantar,
a ella y a la Muchacha[1], la hermosísima Perséfone.
Salud, diosa; a esta ciudad protege y mi canto inicia.

[1] Como en el *h.Cer.* 493, el autor llama a Perséfone *koúren*, «muchacha», término que escribimos en mayúscula por considerar que se refiere al título que recibía Perséfone en Atenas (Core). Cfr. Nota Previa al *h.Cer.*

HIMNO XIV

A LA MADRE DE LOS DIOSES

1. La Madre de los Dioses

La Madre de los Dioses, a la que se dedica el *H. Hom.* XIV, es una figura importada de Oriente (de Frigia) que se acomoda mal en el panteón olímpico conocido a través de Homero y Hesíodo[1]. En este sistema mítico no cuadra la idea de una Madre Universal que es a la vez progenitora de dioses, hombres y animales. Si acaso, la figura del panteón a la que esta Madre puede asemejarse más es Rea, quien dio a luz a los dioses coetáneos de Zeus. Pese a no poseer apenas mitos propios, la Madre de los Dioses, en su advocación de Cibele, fue muy representada en el arte (cfr. Simon 1997a). Religiosamente, la Madre de los Dioses no cobró entidad hasta fecha relativamente tardía, cuando recibió culto en el ámbito privado más que en el de la *pólis*. Con todo, también se levantó en su honor algún *Metróon* o «templo de la Madre», como por ejemplo en Atenas, quizá ya a finales del siglo VI a.C. (cfr. Càssola 1975, 329).

2. El «Himno Homérico» XIV (A la Madre de los Dioses)

El *H. Hom.* XIV es un himno breve de tipo atributivo en su sección media (vv. 3-5). La Madre de los Dioses se presenta en este texto con atributos que vuelven a aparecer en otras com-

[1] Otra cuestión es que el mismo tipo de figura divina haya existido en Grecia con anterioridad. Concretamente, en el segundo milenio a.C., las tablillas micénicas hablan también de una Diosa Madre, la «Señora» *(po-ti-ni-ja:* cfr. Muth 1998², 49). Sobre la Madre de los Dioses en la mitología y la religión de Grecia, cfr. las referencias de Burkert (1985, 177-179); Muth (1998², 130-132). Cfr. también la voz «Cibeles» en Grimal (1981, 99-100).

posiciones dedicadas a ella, como por ejemplo en un conocido himno lírico de Epidauro (*PMG* 935). En este texto aparece también, como en nuestro poema, la asociación de la Madre con lobos y leones (que también son *charopoí,* «fieros»: cfr. v. 4), la mención de los tímpanos o la ubicación de la escena en los montes.

HIMNO XIV

A LA MADRE DE LOS DIOSES

A la Madre de todos los dioses y todos los hombres
cántame, Musa de voz sonora, hija de Zeus poderoso,
a la que el estruendo de crótalos y tímpanos[2], más el
clamor de las flautas,
agrada, y las voces de lobos y fieros leones,
los montes fragorosos y los boscosos abrigos.
Salud así también a ti, y que a la vez todas las diosas
gocen con mi canto.

---

[2] Los crótalos son una especie de castañuelas metálicas; los tímpanos se parecen a los tamboriles o timbales. *Cfr.* Zaminer (2000).

HIMNO XV

A HERACLES, CORAZÓN DE LEÓN

1. Heracles[1]

El nombre de Heracles (Hércules en Roma) significa «gloria de Hera»[2]. Lo cual puede parecer paradójico si tenemos en cuenta que este hijo de Zeus fue, en más de una ocasión, blanco de las asechanzas de su madrastra. Según la síntesis que presenta el Pseudo-Apolodoro (II 4, 8 ss.), Zeus aprovechó la ausencia de Anfitrión, rey de Tebas, para adoptar el aspecto de éste y unirse por espacio de tres noches con su mujer, Alcmena. Ya antes de nacer el héroe, Hera no perdía ocasión de perjudicarlo. Y así, al oír que Zeus prometía que el hijo que le naciese próximamente sería soberano de Argos, retrasó el parto de Heracles y aceleró en cambio el de su primo Euristeo, quien nació con siete meses (cfr. *Il.* XIX 95-133). Hera también intentó matar al pequeño Heracles mientras dormía en su cuna, enviando contra él dos serpientes que, sin embargo, fueron estranguladas por el niño de ocho meses. La razón de su fuerza prodigiosa se halla en su origen divino pero también en el hecho de que, gracias a distintas añagazas (cfr. Grimal 1981, 240), había logrado mamar la leche de su enemiga Hera.

Hoy tendemos a vincular el nombre de Heracles con los doce trabajos o pruebas que debió cumplir por imposición de

---

[1] Una síntesis de la leyenda de Heracles en Grimal (1981, 239-257). Para Heracles en la religión de Grecia, cfr. Burkert (1985, 208-211); Muth (1998², 135-137). Para iconografía, cfr. Boardman *et alii* (1988; 1990).

[2] Aunque, según el Pseudo-Apolodoro (II 4, 12), el nombre original del héroe era Alcides. «Heracles» es el nombre que le puso la Pitia cuando acudió a purificarse al santuario de Delfos tras haber matado a los hijos que tuvo de Mégara (cfr. *infra).*

Euristeo, a los que por cierto alude el *H. Hom.* XV (vv. 4-6). Según la nómina que se hizo canónica, estos trabajos consistieron en matar al león de Nemea, destruir la Hidra de Lerna, llevar viva a Micenas la cierva de Cerinia, capturar el jabalí de Erimanto, sacar el estiércol de los establos de Augias, acabar con las aves del lago Estinfalo, cazar el toro de Creta, domar las yeguas de Diomedes, conseguir el cinturón de Hipólita, robar el ganado de Gerión, recoger las manzanas de oro de las Hespérides y capturar el Cancerbero. Heracles debió cumplir estos servicios a su primo Euristeo para expiar la muerte de sus hijos, a los que había tenido de Mégara y a los que mató en un ataque de locura inspirado por Hera. Este episodio lo dramatizó Eurípides en el *Heracles*[3].

De otra esposa del héroe hablan, en cambio, las *Traquinias* de Sófocles, tragedia que trata los últimos momentos de la vida mortal de Heracles. El centauro Neso había intentado violar a Deyanira cuando les facilitaba a ella y a Heracles el cruce del río Eveno. El héroe vengó la acción asaeteando al centauro, quien, antes de morir, entregó a Deyanira un supuesto filtro amoroso elaborado con su sangre. Deyanira sintió la necesidad de emplear el filtro de Neso cuando su esposo se enamoró de Yole. Impregnando una túnica, se la hizo llegar a Heracles, con la esperanza de que la prenda lo mantendría unido a ella. Pero la sangre del centauro actuó en realidad como un poderoso veneno que abrasó al semidiós; al intentar arrancar de su cuerpo la vestimenta que lo consumía, desgajó al tiempo trozos de su cuerpo. Sintiéndose morir, Heracles dio instrucciones para que su cuerpo fuese incinerado en una pira en lo alto del monte Eta. Diversos relatos (también el *H. Hom.* XV en sus versos 7-8) nos hablan de la divinización *post mortem* del antiguo mortal, quien, ya entre los dioses, se desposó con Hebe, la Juventud. Al ser Hebe hija de Hera, este matrimonio simboliza la reconciliación entre Heracles y su madrastra.

El antiguo héroe convertido en dios fue una de las figuras más populares de la mitología clásica. Esta popularidad la

---

[3] Debe recordarse que, entre las tragedias conservadas de Eurípides, Heracles también figura como personaje destacado en *Alcestis*.

atestigua, por ejemplo, la frecuencia con que aparece Heracles en las obras artísticas, tanto de Grecia como de Roma; el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* recoge un total de 3.520 representaciones del personaje[4].

2. El «Himno Homérico» XV (A Heracles)

Entre los *Himnos Homéricos* breves, los que llevan los números XV a XVIII (más el XX) poseen carácter mítico; los himnos XV a XVII se distinguen además por estar dirigidos a semidioses. En estos textos (también en el *H. Hom.* XX), la sección media, narrativa, es un sumario sucinto, según ejemplifica bien el *H. Hom.* XV, el único himno del corpus dirigido a Heracles. Entre los versos 1 y 8 de este texto de nueve líneas se halla condensada la biografía mítica del semidiós, que en una obra de referencia como el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (1981) ocupa dieciocho páginas de texto. Según lo habitual en muchos otros de los *Himnos Homéricos,* el punto de partida de la narración es el nacimiento de la figura divina (semidivina en este caso) de la que se quiere hablar. Poco más de dos versos bastan para relatar las circunstancias de ese nacimiento, sin que el sumario entre en detalles de la fábula tan interesantes como el ardid del que se sirvió Zeus para unirse con la esposa de Anfitrión. Es obvio que la brevedad del texto no permitía dar esas precisiones. Pero es que, por otro lado, esos detalles no debían de ser estrictamente necesarios, pues parece lógico suponer que el auditorio conocía previamente el mito que el rapsoda se limitaba a evocar en forma de resumen; un conocimiento mínimo de los acontecimientos que relata el mito es, de alguna manera, el pacto que sustenta la ejecución del himno. Algo similar cabe decir a propósito de los versos 4 a 6, en los que el compositor sintetiza los trabajos que tuvo que efectuar Hera-

4 La nómina (que no es exhaustiva) se amplía si añadimos las representaciones incluidas en las voces «Herakles (in peripheria Orientali)» (19), «Herakles» (Cypri)» (32), «Herakles/Hercle» (416), «Hercules (in peripheria Occidentali)» (89).

cles por orden de Euristeo y que nosotros conocemos bajo el número canónico de doce. La sección media se cierra (vv. 7-8) con la alusión al ingreso de Heracles en el Olimpo y sus desposorios con Hebe; estas líneas son un ejemplo de prolongación hasta el presente (cfr. Janko 1981, 14). Sobre la cronología del *H. Hom.* XV puede comentarse que Allen-Halliday-Sikes (1936, 396) supusieron que debía de datarse a partir del siglo VI a.C. en razón del argumento siguiente: existe similitud en lo que dicen sobre Heracles este himno y la *Odisea* (XI 601-604); ahora bien, los escolios a esa epopeya indican que los versos en cuestión son una interpolación de Onomácrito (siglo VI a.C.); por tanto, si el *H. Hom.* XV tiene presente el pasaje odiseico, no podrá ser anterior a la fecha indicada. Sin embargo, la argumentación es discutible por diversos motivos, según expuso Càssola (1975, 337), quien duda, por ejemplo, de que las semejanzas entre los dos textos sean realmente significativas.

HIMNO XV

A HERACLES, CORAZÓN DE LEÓN[5]

A Heracles, de Zeus hijo, cantaré, al que, con mucho el mayor
de los moradores de la tierra, engendró en Tebas de hermosos coros
Alcmena, tras unirse con el sombrío Cronión.
Éste, primero, por la tierra sin confín y por el mar
vagando a las órdenes de Euristeo el soberano
muchas cosas osadas hizo por sí solo, muchas soportó[6];
pero ahora ya en el hermoso solar del nevado Olimpo
habita gozoso y posee a Hebe de hermosos tobillos[7].
Salud, soberano hijo de Zeus; concédeme valor y fortuna.

[5] El epíteto *leontóthymos* («de corazón de león») no se documenta en griego clásico. Se ha supuesto (cfr. Càssola 1975, 337) que el título con que aparece el himno en los códices puede datar de época bizantina.

[6] El códice M presenta un texto diferente en los versos 4-6: «Éste, tanto por la tierra sin confín como por el mar / vagando, sufría calamidades, mientras se batía con fuerza, / y muchas cosas osadas hizo por sí solo, extraordinarios trabajos.» Para la valoración de este texto divergente, cfr. Càssola (1975, 571).

[7] Hebe es la personificación divina de la Juventud.

HIMNO XVI

A ASCLEPIO

1. ASCLEPIO[1]

ASCLEPIO, el Esculapio de los latinos, es, como declara también este himno (v. 2), un semidiós[2], hijo de Apolo y de la mortal Corónide (sobre la cual cfr. n. a *h.Ap.* 209). De su padre heredó las facultades curativas que lo hicieron famoso y que transmitió a sus hijos Podalirio y Macaón, quienes intervienen como médicos en la *Ilíada.* Asclepio se atrajo, por haber resucitado a muertos, la ira de Zeus, quien le fulminó con su rayo. La crítica (cfr. Muth 1998²) entiende que, en el caso de Asclepio, nos hallamos ante una heroización popular de la figura del médico (al que pareció lógico asignarle como padre a Apolo) y, en un segundo momento, ante su divinización. Nótese lo peculiar de la apoteosis del personaje: el impío que había resucitado difuntos no hace una entrada gloriosa en el Olimpo; al contrario, se entiende que Asclepio, una vez divinizado, continúa entre los mortales en forma de serpiente.

El dios sanador por excelencia recibió un culto intenso entre los griegos, especialmente en el santuario de Epidauro y sus filiales. De allí procede un buen número de exvotos ofrecidos por creyentes que atribuían su curación a Asclepio[3].

---

[1] Sobre Asclepio, cfr. Grimal (1981, 55-56); Graf (1997b); Muth (1998², 137-138).

[2] Cfr. Píndaro, *Píticas* III 7: «Asclepio, héroe que repele enfermedades de todo género.»

[3] Sobre el ceremonial del santuario, cfr. Burkert (1985, 267-268).

2. EL «HIMNO HOMÉRICO» XVI (A ASCLEPIO)

El *H. Hom.* XVI (cinco versos) es, como el XVII, uno de los himnos míticos más breves del corpus. El único acontecimiento de la vida del dios que se narra en él es el nacimiento de Asclepio. Algún crítico (Matthiae) pensó que podía existir una relación entre el texto y Epidauro. Pero, al menos a partir de cierta fecha (siglo V a.C.), Asclepio ha sido un dios tan popular entre los griegos que no se puede establecer con seguridad la vinculación del himno con una localidad concreta.

HIMNO XVI

A ASCLEPIO

Al sanador de enfermedades, Asclepio, comienzo a cantar,
el hijo de Apolo, a quien engendró la divina Corónide[4]
en la llanura de Dotio[5], la hija del rey Flegias:
alegría grande para los hombres, de los nocivos dolores alivio.
Salud así también a ti, señor; te suplico con mi canto.

[4] Sobre Corónide, cfr. n. a *h.Ap.* 209. Su padre es Flegias, hijo de Ares y héroe epónimo de los flegios a los que se refiere el *Himno a Apolo* en los versos 277-280.

[5] La llanura de Dotio se encuentra en la parte occidental de Tesalia, en la región de la Pelasgiótide. El nombre, relacionado con la raíz de *dídomi,* «dar», equivale a «llanura dadora, productora» (de cereal).

HIMNO XVII

A LOS DIOSCUROS

1. Los Dioscuros[1]

El nombre «Dioscuros», *Dióskouroi,* significa en griego «hijos de Zeus». Es la denominación con que la mitología griega conocía a una pareja de gemelos, Cástor y Polideuces (Pólux en latín) según la versión dórica de sus nombres que acabó imponiéndose[2]. Su madre era Leda, quien, casada con el rey de Esparta Tindáreo, dio asimismo a luz a Helena y Clitemestra. Cuenta el mito (p. ej., Eurípides, *Helena* 16 ss.) que Zeus se unió con Leda en figura de cisne. Como Leda también había tenido relaciones aquella noche con su esposo, concibió dos hijos varones; uno era descendencia de Zeus y, por tanto, semidivino (Polideuces); el otro, el hijo mortal, era Cástor, progenie de Tindáreo[3]. Los dos hermanos suelen aparecer embarcados en distintas aventuras[4]; habitualmente se les representa como jinetes que acuden en auxilio de los mortales. Cuenta la leyenda que también acudieron a rescatar a su hermana Helena cuando ésta fue raptada por Teseo (Pseudo-Apolodoro III 10, 7). A la fraternidad de los gemelos sólo pudo ponerle punto final (punto y apar-

[1] Cfr. Nilsson (1955², 406-411); Grimal (1981, 141-142); Burkert (1985, 212-213); Muth (1998², 137). Para iconografía, cfr. Hermary (1986). Sobre los orígenes de los Dioscuros, cfr. Bernabé (1978, 245-246).

[2] Véase en el v. 3 la mención al Taigeto, con la nota *ad loc.*

[3] Las *Ciprias* (fr. 8 Bernabé) se refieren a la distinta condición de los hermanos. El Pseudo-Apolodoro (III 10, 7) dice que Leda dio a luz dos parejas de gemelos: los hijos de Zeus (Polideuces y Helena) y los de Tindáreo (Cástor y Clitemestra).

[4] Se les reserva un lugar, por ejemplo, en la cacería del jabalí de Calidón o en la saga de los Argonautas. Cfr. Pseudo-Apolodoro I 8, 2; 9, 16.

te, en realidad) la muerte. Después de que Helena desapareciera con Paris, Cástor y Polideuces tuvieron un enfrentamiento mortal con sus primos Idas y Linceo. Estos dos murieron, pero antes consiguieron matar a Cástor y herir gravemente a Polideuces. Polideuces suplicó a su padre Zeus que no le concediera a él solo la inmortalidad y que le permitiera compartirla con su hermano; de esta forma uno y otro reparten alternativamente su tiempo entre el Hades y el Olimpo (Pseudo-Apolodoro III 11, 2; cfr. *Od.* XI 301-304).

Cástor y Polideuces recibieron culto sobre todo en el entorno espartano, donde se suponía que se habían criado (recuérdese que Tindáreo era rey de Esparta), donde su hermana Helena recibía culto (Burkert 1985, 205) y donde, además, la pareja era concebida como prefiguración mítica de la doble monarquía del estado. En cuanto héroes jóvenes, se hallaban vinculados a los ritos de iniciación de las cofradías masculinas *(phratríai)*.

2. El «Himno Homérico» XVII (A los Dioscuros)

El *H. Hom.* XVII es, como los dos anteriores, un himno breve mítico dedicado a figuras semidivinas. Este texto es abreviación del texto medio *(H. Hom.* XXXIII) que también está dedicado a los Dioscuros. Los versos 3 y 4 del himno que traducimos ahora coinciden con *H. Hom.* XXXIII 4 y 5; la línea 5 del himno breve aparece como verso 18 en el himno medio. Como señala Bernabé (1978, 247), el poema llama a los dos hermanos Tindáridas, «hijos de Tindáreo», a pesar de que en el mismo verso (v. 2) indica que Zeus fue su padre. La conclusión (v. 5) consta únicamente de un saludo en el que se les aplica a Cástor y Polideuces la expresión formular «montadores de veloces caballos»[5].

[5] En *Od.* XI 300 sólo se le aplica el epíteto «domador de caballos» a Cástor, mientras que de Polideuces se dice que destaca en el pugilato.

HIMNO XVII

A LOS DIOSCUROS

A Cástor y a Polideuces canta, Musa de voz sonora,
los Tindáridas, que de Zeus olímpico nacieron;
a ellos bajo las cumbres del Taigeto[6] dio a luz la augusta Leda,
tras acostarse en secreto con el sombrío Cronión.
Salud, Tindáridas, montadores de veloces caballos.

[6] El Taigeto es la cadena montañosa que separa Laconia de Mesenia; su mención en este lugar subraya el carácter laconio de la leyenda de los Dioscuros.

HIMNO XVIII

A HERMES

1. Hermes

Cfr. Nota Previa a *h.Merc.*

2. El «Himno Homérico» XVIII (A Hermes)

El *H. Hom.* XVIII pertenece a la categoría de los himnos breves. Se trata de un himno mítico cuya sección media (vv. 3-9) habla de la procreación de Hermes siguiendo el modelo de lo narrado en el *Himno a Hermes* extenso. De hecho, como se comenta en nota a v. 2, este grupo de versos es repetición de lo dicho en el himno largo; éste es uno de los casos en que resulta más evidente que un himno breve (o medio) es resumen de otro himno de mayor extensión. Es peculiar la conclusión: Càssola (1975, 357) edita los tres versos que nosotros traducimos, aunque indicando que el texto combina dos conclusiones distintas (vv. 10-11 de un lado, frente a v. 12). West (2003, 198) considera que se han de suprimir las líneas 10-11.

HIMNO XVIII

A HERMES

A Hermes canto, Cilenio, Argifonte,
de Cilene soberano y de Arcadia rica en rebaños[1],
mensajero de los inmortales, raudo, al que dio a luz Maya,
de Atlante hija, a Zeus en amor unida,
veneranda; de los bienaventurados dioses rehuía el trato
y en una gruta umbría habitaba, donde el Cronión
con la ninfa de hermosas trenzas se unía al amparo de la noche,
cuando el dulce sueño dominaba a Hera de blancos brazos:
oculto quedaba ante los inmortales dioses y los mortales hombres.
Salud así también a ti, hijo de Zeus y de Maya;
que yo, tras comenzar por ti, pasaré a otro himno.
Salud, Hermes, que la gracia concedes, mensajero, dador de bienes.

[1] Los vv. 2-9 son repetición casi literal de los vv. 2-9 del *h.Merc.*

HIMNO XIX

A PAN

1. Pan

Los manuales de religión griega[1] catalogan a Pan entre los dioses menores. Esta figura, cuyas representaciones combinan lo antropomórfico con lo teriomórfico (Pan tiene patas y cabeza de macho cabrío), pasa por ser hijo de Hermes[2] y haber nacido en Arcadia, centro principal de un culto que, tras la batalla de Maratón (490 a.C.)[3], se extendió al Ática. Simboliza, en palabras de Burkert (1985, 172), «el poder de la procreación, aún sin civilizar, que continúa siendo indispensable y fascinante para la vida civilizada». Pan es en origen un dios de los pastores, una divinidad de la naturaleza comparable a los silenos, los sátiros o las ninfas, con las que aparece asociado de forma habitual en la literatura (cfr. aquí vv. 19 ss.) y el arte[4].

2. El «Himno Homérico» XIX (A Pan)

El único texto del corpus dedicado a Pan es un himno de tipo compuesto, en el que a la introducción (vv. 1-2) sigue una sección atributiva (vv. 2-27) y a ésta una mítica (vv. 28-47);

[1] Cfr. Nilsson (1955², 235-236); Burkert (1985, 172). Nilsson (1955², 236) explica que Pan debe de haber sido en origen el representante de una colectividad mítica; cfr. allí los motivos por los que esta colectividad debió de convertirse en un único individuo. Cfr. también la voz «Pan» en Grimal (1981, 402-403).

[2] Así aquí, ya en v. 1. Para otras genealogías, cfr. Holzhausen (2000).

[3] Cfr. el relato que transmite Heródoto (VI 105), según el cual una aparición de Pan antes de la batalla motivó que los atenienses le dedicaran al dios una gruta en la Acrópolis y celebraran en su honor sacrificios anuales y carreras de antorchas.

[4] Para la iconografía de Pan, cfr. Boardman (1997).

cierran el poema dos líneas de conclusión (vv. 48-49)[5]. Como se comentó en la Introducción general, la composición fue colocada en este lugar de la colección (entre los himnos más breves) en razón del hecho de que el *H. Hom.* XVIII (el himno anterior) está dedicado a Hermes, padre de Pan. A primera vista resulta tentador pensar que este texto de cuarenta y nueve versos tiene un carácter similar al *H. Hom.* VII (59 líneas). Pero el *H. Hom.* VII se distingue del *Himno a Pan* por presentar un uso elaborado de técnicas narrativas que en este volumen hemos considerado distintivas de los himnos largos (cfr. Nota Previa al *H. Hom.* VII). Por otro lado, el *Himno a Pan* se singulariza dentro del corpus por ser, con diferencia, el más breve entre los himnos compuestos (cfr. Janko 1981, 19); si centramos el análisis en el mito de los vv. 28-47 del *H. Hom.* XIX, el criterio de la extensión indica que, en realidad, estamos ante un himno medio cuya sección mítica (20 vv.) es equiparable a la de otro himno medio como, por ejemplo, el VI («A Afrodita»: 17 vv. de porción mítica).

En este himno dedicado a Pan la parte atributiva (vv. 2-27) refiere los rasgos característicos del dios: su vinculación a la naturaleza, su gusto por la caza, por la compañía de las ninfas y la música. En esta sección del texto llama la atención, por contraste con lo que se observa en los restantes *Himnos* de la colección y en la poesía griega de época arcaica, la atención prestada al mundo natural. El mito del *H. Hom.* XIX (vv. 28-47) narra, de manera sumarial, la unión de Hermes con la hija de Dríope (cfr. n. a v. 34), el nacimiento de Pan y la presentación del recién nacido ante la sociedad de los inmortales. La conclusión consiste en un saludo al dios y en la referencia a otro canto, sin que se plantee ninguna petición.

Se ha intentado fijar la cronología del himno en función de los argumentos habituales. Por ejemplo, se ha destacado que el texto está lleno de formas lingüísticas extrañas que hacen pensar en una cronología reciente (cfr. Càssola 1975, 364). Janko (1982, 184-185), quien también trabaja sobre la base de argumentos lingüísticos, defiende que el poema se debió de com-

[5] Un análisis pormenorizado del himno en Fröhder (1994, 307-349), quien considera también (como nosotros) que el texto es un himno medio.

poner como muy pronto a finales del siglo VI a.C. y, como muy tarde, a mediados del siglo V. Otra razón que se ha dado en apoyo de una fecha similar es el hecho de que Pan es una divinidad arcadia en origen y que su culto no debió de extenderse a otras regiones de Grecia hasta aproximadamente el año 500 a.C. El argumento no parece concluyente (nos da, en todo caso, un *terminus post quem)*[6], como tampoco parecen serlo las pretendidas similitudes con la tragedia o la bucólica. Si juzgamos que la composición data del siglo V a.C. lo hacemos, ante todo, en función de los datos sobre la lengua del himno que aporta Janko *(loc. cit.)*[7].

[6] Càssola (1975, 364-365) rechaza incluso que nos hallemos ante un *terminus post quem*.

[7] Schwabl (1969) defiende además el origen ático del *H. Hom.* XIX.

HIMNO XIX

A PAN

Del amado hijo de Hermes háblame, Musa,
del de pies de cabra, bicorne, bullicioso, el que por los valles
arbolados camina en compañía de las ninfas hechas a la danza;
ellas en las cimas rocosas, impracticables, posan sus pies
a Pan invocando, el dios pastor de brillante melena,
hirsuto, que toda cumbre nevada tiene por lote,
y las cimas de los montes y los rocosos caminos.
Marcha de aquí para allá por el sotobosque tupido;
ora le atraen las corrientes de curso suave,
ora vaga entre elevados roquedos,
a la más alta cima (atalaya del ganado) ascendiendo.
A menudo recorre las vastas montañas blanquecinas,
a menudo por sus faldas pasa matando fieras
en tanto agudas miradas lanza; a veces, a la tarde, se le oye, solitario
de la caza tornando, mientras con las cañas una música toca
placentera; a éste no le aventajaría a melodioso
el pájaro que, entre el follaje de la primavera rica en flores,
su lamento derrama y vierte el dulce son de su canto[8].

[8] Referencia al ruiseñor; cfr. *Od.* XIX 518-523.

Con él entonces las ninfas montaraces de armonioso canto,
moviendo de un lado a otro sin parar sus pies, junto a la fuente de oscuras aguas
cantan; en torno a la cima del monte resuena el eco.
El dios está en una parte y otra del coro, arrastrándose a veces hasta el medio,
y con el rápido batir de sus pies la danza dirige; sobre la espalda la jaspeada piel
de un lince lleva y alegra su ánimo con los armoniosos cantos
en la mullida pradera, donde azafrán y jacinto
aromático en todo su esplendor se mezclan, en número incontable, con la hierba.
Cantan[9] a los dioses bienaventurados y al vasto Olimpo:
y así, del raudo Hermes, destacado entre todos,
hablaban, de cómo éste para todos los dioses es veloz mensajero,
y de cómo a Arcadia rica en fuentes, madre de rebaños,
llegó, donde está su santuario cilenio[10].
Allí él, aun siendo dios, rebaños de ruda lana pastoreaba
en casa de un hombre mortal: es que estaba en todo su vigor el mórbido anhelo que le sobrevino
de unirse en amor con la ninfa de hermosas trenzas, hija de Dríope[11].
Y contrajo un matrimonio próspero, y dio a luz en su morada
para Hermes a su querido hijo, desde el primer momento monstruoso a la vista:
de pies de cabra, bicorne, bullicioso, de dulce risa;

[9] Para el motivo del canto dentro del canto en los *H. Hom.*, cfr. n. a *h.Merc.* 57.

[10] Sobre la vinculación de Hermes con Arcadia y Cilene, cfr. n. a *h.Merc.* 2.

[11] Ninguna fuente alternativa da el nombre de esta hija de Dríope (el tema también en Sófocles, *Ayante* 694 ss.). Nótese la analogía entre el comportamiento de Hermes y el de su padre Zeus, quien también se unió a una ninfa para engendrar a su hijo (cfr. *h.Merc.* 3-9 = *H. Hom.* XVIII 3-9).

lo rehuyó pegando un salto y abandonó al niño la nodriza[12],
pues sintió miedo al ver su rostro arisco, barbado.
A éste rápidamente el raudo Hermes lo tomó en sus manos,
acogiéndolo como suyo, y se alegró en su ánimo de modo extraordinario el dios.
Con presteza a las sedes de los inmortales iba, al niño cubriendo
entre espesas pieles de montaraz liebre[13];
junto a Zeus se sentó y los demás inmortales,
y les mostró a su vástago: todos en su espíritu se regocijaron,
los inmortales, pero singularmente el báquico Dioniso[14];
Pan le llamaban porque a todos sus mientes alegró[15].
Salud así también a ti, señor, te propicio con mi canto;
Que yo de ti me acordaré, y de otro canto.

---

[12] Se discute (cfr. Càssola 1975, 576-577) si esta «nodriza» es en realidad la madre del dios, y si el verso siguiente presupone la idea del terror pánico.

[13] Càssola (1975, 577) destaca la asociación de Pan con la liebre en monedas de Mesina, Regio y Arcadia.

[14] Sobre la relación entre Pan y Dioniso, cfr. Holzhausen (2000, 222).

[15] *«Pan [Todo]* le llamaban porque a *todos* sus mientes alegró.» Cfr. las referencias recogidas en n. a *h. Ven.* 199 en relación con el recurso a la etimología en los *H. Hom.;* cfr. además *Od.* XIX 406-9 (sobre el nombre de Odiseo).

HIMNO XX

A HEFESTO

1. HEFESTO[1]

HEFESTO (Vulcano en Roma) es uno de los doce dioses principales. Es señor del fuego, cuya fuerza procede de él, según dice por ejemplo el *Himno a Hermes* (v. 115). Con el fuego trabaja, ante todo, los metales, según nos indica ya la *Ilíada*, donde encontramos una demostración singular del arte de Hefesto en el canto XVIII (elaboración de las armas de Aquiles, vv. 368-617). Sobre su nacimiento existen dos versiones. La *Ilíada* (I 571 ss.) dice que es hijo de Zeus y de Hera, y este mismo estado de cosas lo presupone también, entre nuestros textos, el *Himno a Apolo* (cfr. v. 317)[2]. Pero, según la versión que recoge Hesíodo *(Teog.* 924-929), Hefesto es hijo únicamente de Hera, quien con este nacimiento da la réplica a la concepción prodigiosa de Atena en la cabeza de su esposo. La madre Hera no parece haber sentido especial afecto por este hijo cojo al que arrojó al mar tras su nacimiento, según nos cuentan diversas fuentes arcaicas: la *Ilíada* (XVIII 394-397) alude al episodio, así como el *Himno a Apolo (loc. cit.)*. Parece, por cierto, que Hefesto fue en más de una ocasión blanco de las iras de sus progenitores, que siempre lo castigan de la mis-

[1] Cfr. Nilsson (1955[2], 526-529); Grimal (1981, 228-229); Burkert (1985, 167-168); Muth (1998[2], 116-119). Para iconografía, cfr. Hermary-Jacquemin (1988). Tradicionalmente se ha afirmado que Hefesto es una divinidad importada desde Oriente; sobre los orígenes del dios, cfr. lo que dice Bernabé (1978, 259).

[2] También lo presupondría el *Himno a Dioniso* si lo que nosotros consideramos fragmento dudoso procediera realmente de ese texto (cfr. Nota Previa a *h.Bac.)*.

ma forma; según la *Ilíada* (I 590 ss.) su padre Zeus también lo arrojó en otro momento, por mediar en una riña conyugal, desde el Olimpo contra Lemnos.

La deformidad de Hefesto destaca tanto más en el contexto sin tacha de la familia olímpica[3]. No obstante, el más feo de los dioses está casado con Afrodita, la más bella entre las diosas, según la *Odisea* (VIII 267-366)[4]; podemos entender que este matrimonio es un ejemplo más del motivo popular de la unión entre la bella y la bestia[5]. Hefesto se casa con una figura radicalmente distinta de él; sin embargo, no es afortunado ya que Afrodita lo engaña con su propio hermano Ares *(Od., loc. cit.).* Hefesto se venga del uno y la otra por medio de sus habilidades como artesano, gracias a las que construye una red irrompible que atrapa en el lecho a los dos adúlteros. De la misma forma (cfr. Nota Previa a *h.Bac.)* se vengó también de su madre Hera, para la que ideó un trono portentoso que la apresa cuando se sienta en él.

Hefesto no recibió culto en muchos lugares de Grecia. Los dos más destacados en este sentido fueron la isla de Lemnos (cuya capital se llamaba Hefestia) y Atenas. Se supone que el culto a Hefesto se introdujo en esta ciudad hacia finales del siglo VI a.C., tras la conquista de Lemnos. En Atenas se celebraban en honor al dios, entre otros festivales, las Hefestias, en las que el culto a Hefesto se vinculaba significativamente (cfr. *infra)* con el culto a Prometeo. El mito se encargó además de vincular a Hefesto con Atenas al convertirlo en padre de su héroe autóctono, Erictonio. Según la historia atestiguada al menos desde el poema épico *Danaida* (fr. 2 Bernabé)[6], Hefes-

---

[3] Quizá la razón última de esa deformidad esté en el hecho de que Hefesto hereda rasgos de una divinidad de la tierra pregriega (cfr. Muth 1998², 117, n. 291). En cuanto tipo de personaje (cfr. *ibíd.)* existe una similitud entre Hefesto y los enanos herreros de la tradición germánica.

[4] Pero, según *Il.* XVIII 382, Hefesto no está casado con Afrodita sino con «Gracia».

[5] Muth (1998², 118, n. 298) reconoce que los poetas han emparejado a las dos figuras por ver en su unión una muestra de este motivo; ahora bien, indica que el sentido original del mito debía de ser otro (cfr. *ibíd.).*

[6] La historia la recogen también, entre otros, Apolodoro (III 14, 6) o Pausanias (I 2, 6).

to intentó sin éxito forzar a Atena. El semen que derramó fecundó la tierra y así nació Erictonio, mitad hombre y mitad serpiente. La atracción que Hefesto siente por Atena[7] guarda relación con el hecho de que ambos son, para los griegos, los dioses del trabajo. Aunque, como ya se ha dicho en otro lugar (Nota Previa a *H. Hom.* XI), sus campos de acción son distintos y complementarios: mientras Atena simboliza la inteligencia que planea el trabajo, Hefesto es la fuerza que lo ejecuta.

2. El «Himno Homérico» XX (A Hefesto)

El *H. Hom.* XX (el único himno del corpus dedicado a Hefesto) es un himno breve de carácter mítico. Consta de un verso de introducción (1), seis de sección media (2-7) y uno de conclusión (8). El texto presenta a Hefesto en la faceta de dios civilizador que saca a los hombres de un estadio original de bestialismo mediante la instrucción en las artes; para la realización de este cometido cuenta con la ayuda de Atena (cfr. v. 2). Tal visión del dios (que entraña familiaridad con una idea de progreso no muy habitual en el pensamiento helénico)[8] carece de paralelos en las fuentes griegas (de Homero en adelante) y parece una reinterpretación de la imagen tradicional de Hefesto, dios del fuego y del trabajo manual que introduce actividades específicas y que, por ello mismo, es proclive a convertirse en figura civilizadora. El lugar y el ambiente en que pudo producirse con más verosimilitud esta reinterpretación de Hefesto es el Ática[9] del siglo V a.C., en el momento de esplendor de la Sofística. Prometeo es un caso análogo al de Hefesto en tanto que los dos comparten rasgos importantes (ambos son en Atenas dioses de los artesanos y ambos son

---

[7] Esta atracción viene de lejos, pues se contaba que Hefesto fue quien, de un hachazo, partió la cabeza de Zeus para facilitar el nacimiento de la diosa. Cfr. la versión paródica de esta historia que narran los *Diálogos de los dioses* de Luciano (LXXIX 13).

[8] Cfr. Edelstein (1967); Dodds (1973).

[9] Cfr. *supra* lo dicho sobre el culto a Hefesto en Atenas.

benefactores de la humanidad). Si el sofista Protágoras de Abdera fue quien remodeló la historia tradicional de Prometeo para convertirlo en protagonista de un mito sobre el progreso de la humanidad (cfr. Platón, *Protágoras* 320 d-323 a), no ha de ser aventurado suponer que, de manera similar, la figura de Hefesto que aparece en el *H. Hom.* XX pudo surgir también en el entorno de la Sofística: en la Atenas del siglo v (cfr. West 2003, 18).

HIMNO XX

A HEFESTO

A Hefesto, famoso por su industria, canta, Musa de voz sonora,
el que junto a Atena[10], la de ojos de lechuza, oficios ilustres
enseñó a los hombres que moran sobre la tierra, quienes antes
en grutas de las montañas habitaban como fieras[11].
Pero ahora, habiendo aprendido oficios gracias a Hefesto, famoso por su ingenio,
con holgura, en tanto se suceden los años, su vida
pasan sin cuidado, en sus propias casas[12].
Mas seme propicio, Hefesto: concédeme virtud y fortuna.

---

[10] Cfr. lo dicho *supra* sobre Atena y Hefesto como representantes de dos facetas distintas del trabajo humano.

[11] Sobre la idea de progreso entre los griegos, cfr. los testimonios de Jenófanes (fr. 18 G-P), Esquilo (*Prometeo* 447-468) o Platón (*Protágoras* 320 d-323 a).

[12] De acuerdo con Janko (1981, 14), los versos 5-7 son de nuevo una prolongación hasta el presente.

HIMNO XXI

A APOLO

1. Apolo

Cfr. Nota Previa a *h.Ap.*

2. El «Himno Homérico» XXI (A Apolo)

Este texto es un himno breve de carácter atributivo. Es destacable el empleo en la introducción del estilo en segunda persona («Du-Stil»), con invocación directa a Apolo, bajo el epíteto de Febo (cfr. n. a *h.Ap.* 20). El mismo recurso a la segunda persona aparece también en los *H. Hom.* XXIV y XXIX, otros dos himnos atributivos (dedicados ambos a Hestia). Es peculiar el paralelismo entre el cisne y el aedo que se establece entre los versos 1 y 4[1].

[1] Sobre las ideas de los griegos en torno a las habilidades canoras del cisne y su relación con Apolo, cfr. Càssola (1975, 379).

HIMNO XXI

A APOLO

Febo, a ti te canta también el cisne mientras bate alas con voz sonora
cuando al ribazo salta en las orillas del río rico en remolinos,
el Peneo[2]; a ti también el aedo que sujeta la cítara armoniosa,
el de dulce verbo, el primero y el último siempre te canta.
Salud así también a ti, soberano: te propicio con mi canto.

[2] Habitualmente (Càssola 1975, 578) se entiende que el rapsoda debía de tener en mente el río Peneo que se halla en Tesalia (no el de la Élide), más vinculado con Apolo en el mito (cfr. lo que dice sobre la ninfa Cirene, amada de Apolo, el fr. 215 M-W de Hesíodo).

HIMNO XXII

A POSIDÓN

1. POSIDÓN[1]

POSIDÓN (Neptuno) es conocido en la cultura occidental como dios del mar. Efectivamente, la *Ilíada* (XV 189-193) cuenta que, cuando se produjo el reparto del universo entre Zeus, Posidón y Hades, a Posidón le tocó en suerte reinar en las aguas. Pero no es menos cierto que ese mismo mito indica que la tierra había de ser señorío común de los tres hermanos. La relación especial de Posidón con la tierra la sugieren algunos de los epítetos que se le aplican con más frecuencia. Éste es el caso de *ennosígaios*, «sacudidor [de la tierra]», que aparece en el verso 4 de nuestro texto (cfr. n. *ad loc.)*; lo mismo sucede con *gaiéochos* (v. 6), «el que la tierra recorre», adjetivo que posiblemente esconde una alusión a las corrientes subterráneas de agua (cfr. n. a *h.Merc.* 187)[2]. Se supone, por ejemplo, que Posidón, azote de la tierra, es responsable de los terremotos, motivo por el cual recibía culto en lugares sacudidos por seísmos (Burkert 1985, 137-138) y se le aplicaban epítetos que pueden tener sentido apotropaico: *aspháleios*, «el que concede estabilidad [a la tierra]» (Aristófanes, *Acarnienses* 682) o *themelioûchos*, «señor de los cimientos [de la tierra]».

Puede que la conexión del dios con la tierra la indique de manera expresa su nombre, si es que la etimología ha-

[1] Sobre Posidón en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955², 444-452); Grimal (1981, 447-448); Burkert (1985, 136-139); Muth (1998², 80-84). Iconografía de Posidón: Simon (1994).

[2] Sobre Posidón como protector de fuentes y manantiales, cfr. lo que dice Muth (1998², 83).

bitual de Posidón es correcta y la palabra significa «señor/ esposo de la tierra»[3]. Ha de recordarse que, según una de las versiones que corrían acerca de la intensa[4] vida sexual de Posidón, éste se unió a Deméter en Telfusa (cfr. Nota Previa a *h.Cer.)*. Como se ha indicado en el lugar oportuno *(ibíd.)*, el nombre de Deméter se ha interpretado precisamente como «madre Tierra»; por tanto, la unión de Posidón con su hermana puede interpretarse como *hieròs gámos*, «matrimonio sagrado» entre la tierra y su esposo, su «señor» *(pósis)*. Sucede, además, que los textos que hablan del encuentro amoroso (cfr. *Tebaida*, fr. 8 Bernabé) declaran que Posidón adoptó forma equina a la hora de mantener trato con su hermana, y que de la unión nació al menos un caballo (Arión). Posidón presenta también desde antiguo vínculos muy fuertes con este animal (Muth 1998², 84); y con formas teriomórficas de adoración, lo cual explica que se le aplique el epíteto *taúreos*, «taurino», en Beocia. Todo ello es especialmente significativo por cuanto habitualmente se entiende que el culto al animal, y muy en especial el culto al toro, es una forma del culto a la tierra.

Tendemos a imaginar a Posidón supeditado al poder de su hermano Zeus. Una cuestión interesante es que ésta tampoco ha debido de ser la situación originaria. Según indica el testimonio del lineal-B, en Pilos se consideraba a Posidón como dios supremo, si bien su culto convivía con el de Zeus. Es posible que entre las dos figuras haya existido tensión por aspirar los dos a ocupar el primer puesto en el panteón, en una época en la que, como indicábamos antes, el ámbito de actuación de Posidón no estaba restringido al mar. Aunque sólo sea un ejemplo, nos parece significativo que, en la iconografía, sea muchas veces difícil distinguir si una representación corresponde a Zeus o a Posidón (Simon 1994, 477-479). El atributo típico de Zeus, el rayo, también era manejado por Posidón en cronologías antiguas, como indica por ejem-

[3] Cfr. Chantraine (1983-84², 930-1); Muth (1998², 82-3).

[4] A Posidón, en la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro, se le atribuyen romances, entre otras, con Amimone, Cánace, Etra, Euríale, Ifimedia, Medusa, Quíone, Tiro o Toosa.

plo la creencia ática de que la fuente de agua salada que se hallaba en la Acrópolis la había abierto este dios golpeando el suelo con un rayo (Heródoto VIII 55). El tridente, el atributo típico de Posidón en el primer milenio a.C., puede ser en realidad un rayo estilizado. La interpretación que lo considera heredero de los arpones de tres puntas usados para la caza del atún tropieza con el problema de que, como ya ha sido repetido varias veces, Posidón no era en origen dios del mar.

Sí lo es a partir de al menos los poemas homéricos, que dataremos convencionalmente en torno al 700 a.C. En esas fechas Posidón ya ejerce su poder en el terreno que a nosotros nos es familiar; en el primer milenio, aunque aún queden huellas de una situación anterior diferente, Posidón es básicamente el dios del mar. Por ello, en esa cronología, el dios aparece como protector de marineros y pescadores y recibe culto, consecuentemente, en zonas costeras como el cabo Sunion, el cabo Artemisio o el istmo de Corinto, donde se celebraban en su honor las competiciones panhelénicas que conocemos como Juegos Ístmicos.

2. El «Himno Homérico» XXII (A Posidón)

El *H. Hom.* XXII es un himno breve atributivo. La introducción, que llega hasta el v. 3, presenta a Posidón como el dios marino que agita tanto el mar como la tierra. La sección media (3-5) comienza con una alusión a dos sedes del culto de este dios, el Helicón[5] y Egas. Después (4-5) el texto le atribuye al dios dos prerrogativas que ya conocemos: su relación especial con los caballos y su condición de protector de marinos. La conclusión (vv. 6-7) combina dos de los elementos típicos, el saludo al dios (al que ahora se le aplica otro epíteto que recuerda su acción sobre la tierra, *gaiéochos)* y la petición, cuyo contenido es nítido: «protege, bendito, a los que

[5] West (2003, 18) piensa en una confusión con Hélice y remite a *Il.* VIII 203 («ellos a ti [Posidón] a Hélice y Egas llevan presentes»).

navegan». Esta conclusión llevó a Bernabé (1978, 269) a decir que este himno «parece más una plegaria que un preludio». Es de la misma opinión De Hoz (1998, 63). West (2003) conjetura que el himno pudo ser compuesto para el festival panjónico que se celebraba en el monte Micale durante la época arcaica.

HIMNO XXII

A POSIDÓN

En torno a Posidón, dios poderoso, comienzo a cantar,
de la tierra azote y del límpido mar,
dios marino, que así el Helicón como la vasta Egas domina[6].
Una doble honra, Sacudidor[7], los dioses te concedieron:
de los caballos ser el amo y de las naves el salvador.
Salud, Posidón, que la tierra recorres, el de oscuro cabello:
con corazón favorable protege, bendito, a los que navegan.

---

[6] El rapsoda se refiere al Helicón porque el dios marino era venerado en ese monte según da a entender ya *Il.* XX 404; de la misma forma, *Il.* VIII 203 alude al culto de Posidón en Egas (mencionada también en *h.Ap.* 32), localidad de difícil identificación que tradicionalmente se ha situado en Acaya.

[7] Algunos renuncian a la traducción del epíteto *ennosígaios* y proponen tan sólo una transcripción: Enosigeo. Cfr. las observaciones etimológicas incluidas en Chantraine (1983-84^2, 351).

HIMNO XXIII

A ZEUS

1. Zeus[1]

Zeus es la divinidad clave del panteón griego. Todos los dioses que integran el grupo de los doce están relacionados con él por ser hermanos o hijos suyos en al menos algunas versiones: Hera es su hermana y esposa, Deméter también es hermana suya y madre de una de sus hijas (Perséfone), Posidón es su hermano, Atena es hija de Zeus (nacida sin intervención de diosa), Apolo y Ártemis son hijos de Zeus y Leto, Afrodita es hija suya y de Dione (cfr. Nota Previa a *h. Ven.)*, Hermes es fruto de su unión con la ninfa Maya, Dioniso es hijo de Zeus y la mortal Sémele (cfr. Nota Previa a *h.Bac.)*, Ares y Hefesto son hijos del matrimonio que une a Zeus y Hera. En este caso es fácil, por una vez, etimologizar el nombre del dios, porque el nombre de Zeus procede de la raíz indoeuropea *diew- que ha dado como resultado, por ejemplo, el nombre latino del día, *dies;* en latín, el primer término de *Iuppiter* (Júpiter), equivalente romano de Zeus, contiene también la misma raíz, complementada con *pater,* «padre»[2]. Zeus es, por tanto, dios del cielo despejado y de la luz del día. Debe de tratarse de una figura heredada de la mitología indoeuropea, que había de considerarlo como dios supremo y como padre, en un papel que nos resulta familiar por aquello que vemos en los textos literarios del primer mile-

[1] Sobre Zeus en el mito y la religión de Grecia, cfr. Nilsson (1955², 385-427); Grimal (1981, 545-548); Burkert (1985, 125-131); Muth (1998², 73-77). Para iconografía, cfr. Kremydi-Sicilianou (1997). Debe indicarse que el nombre de Zeus ya se atestigua en tablillas micénicas de Pilos y Cnoso.

[2] Cfr. también, *Dyaus pitar* (antiguo indio), *Deipatyros* (ilírico), *Jupater* (umbro).

nio a.C., donde a Zeus, el dios que ejerce la primacía, se le llama (con expresión formular) «padre de hombres y de dioses»[3]. Bien es verdad que Zeus, según cuentan los mitos de los griegos en época histórica, no ha ocupado siempre esta posición de mando supremo. En otros lugares de este libro[4] ya nos hemos referido al mito de Sucesión con el que los griegos (cfr. ante todo Hesíodo, *Teog.* 154 ss.) explican la institución del orden divino. Después de que Urano fuese depuesto por su hijo Crono, éste intentó conjurar el vaticinio de que un hijo suyo lo depondría también a él tragándose toda su progenie, según Rea la iba dando a luz. Sólo Zeus logró escapar de Crono. Al crecer, ayudado por sus hermanos (a los que entre tanto había recuperado), consiguió derrotar a Crono y a los hermanos de éste, los Titanes, e instaurar el orden divino que conocemos como olímpico. Parte del acuerdo adoptado con Hades y Posidón fue el reparto del mundo entre los tres: a Zeus le correspondería el cielo, a Hades el subsuelo y a Posidón el mar, mientras que la tierra sería dominio común de los tres.

El carácter olímpico de Zeus alude a su aspecto de dios de los montes (recuérdese el monte Olimpo)[5]. Este rasgo, como los de dios del tiempo atmosférico y de la vegetación (a la que hace crecer con la lluvia o amenaza con el granizo)[6], parece haberlos heredado de una divinidad mediterránea y pregriega a la que asimiló en Creta, donde, paradójicamente, se mostraba la tumba de Zeus[7]. Vale también la pena preguntarse si queda alguna huella de ese aspecto arcano de Zeus como dios que transmite la vida a la naturaleza en los relatos del primer milenio a.C. que nos refieren las numerosas aventuras amorosas del dios y su capacidad procreadora. De los doce olímpicos (dejando de lado ahora el caso de Atena), sólo dos (Ares

---

[3] En el corpus de *Himnos Homéricos*, cfr. *h.Bac.*, fr. 1, v. 7.

[4] Cfr. nn. a *h.Cer.* 86, *h.Ap.* 306 y 335; Nota Previa a *H. Hom.* XII.

[5] El monte Olimpo por antonomasia se encuentra en el norte de Tesalia. Pero junto a éste existieron en Grecia otros «Olimpos», p. ej., en Ática, Laconia, Eubea, Lesbos o Chipre. El nombre Olimpo pasa por pregriego; cfr. Chantraine (1983-84², 795).

[6] Recuérdese que Zeus es «el que reúne las nubes» (cfr., p. ej., *h.Cer.* 78). En griego es además usual la expresión «Zeus llueve» («Zeus hace llover»).

[7] Cfr. Grimal (1981, 547); Burkert (1985, 127).

y Hefesto) son hijos de Zeus y Hera; la madre de Afrodita es, según algunos, Dione, otra esposa de Zeus; pero Apolo, Ártemis, Hermes y Dioniso nacen de relaciones extramatrimoniales.

La primacía de Zeus era reconocida en toda Grecia. Sin embargo, parece que ninguna ciudad lo monopolizó considerándolo como su dios protector. Los cultos de Zeus eran consecuentemente escasos, y en rigor parece que el único festival de relieve dedicado al dios era el que se celebraba en Olimpia; y, aun en este caso, debe tenerse en cuenta que Olimpia no era una ciudad sino un lugar de culto en el que Zeus debió de compartir protagonismo con otras divinidades (Muth 1998[2], 76).

2. El «Himno Homérico» XXIII (A Zeus)

Resulta paradójico que uno de los himnos más breves del corpus esté dedicado al más grande de los dioses: más aún, que sea el único de los *Himnos Homéricos* cuyo destinatario es Zeus. Sobre la cuestión escribió Van der Valk (1976, 432-433), quien suponía que los rapsodas preferían no tratar en los himnos largos las aventuras de los dioses más destacados para no comprometerlos e incurrir en desgracia ante ellos. La hipótesis de Van der Valk parece poco consistente. Nótese que, aunque sólo haya en el corpus un himno breve atributivo dedicado a Zeus, este dios es figura fundamental en los textos más largos *(h.Cer., h.Ap., h.Merc., h.Ven.);* éstos tienen precisamente por objetivo último celebrar la instauración en el Olimpo de un orden nuevo presidido por Zeus, de acuerdo con la tesis central de Clay (1989). Hacemos observar también que el primero de los *Himnos* de Calímaco está dedicado a Zeus; curiosamente, con sus noventa y seis versos es el texto más breve de esa colección. La intención irónica de todo este *Himno* es evidente (cfr. Haslam 1993, 115-116). Pero ¿podría haber además en el poema una actitud de parodia hacia los *Himnos Homéricos* que Calímaco conocía, acaso hacia nuestra colección u otra muy próxima, donde a Zeus sólo se le dedica un texto de cuatro versos?

HIMNO XXIII

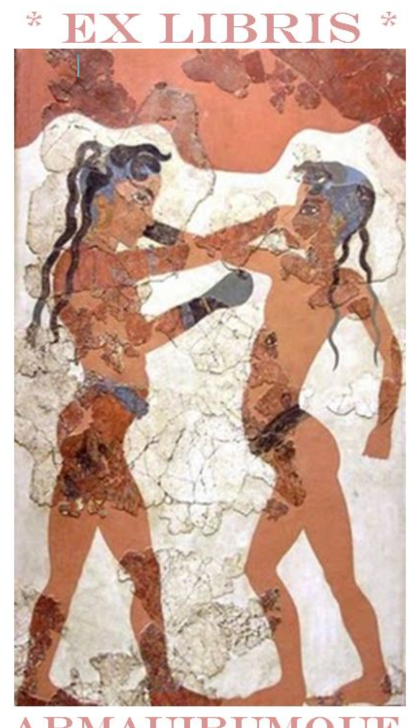
A ZEUS

A Zeus, de los dioses el mayor y más poderoso, cantaré,
al que de lejos ve, al soberano que todo lo cumple, quien con Temis[8]
(que recostada en él se sienta) enjundiosas conversaciones mantiene.
Seme propicio, Crónida, que de lejos ves, gloriosísimo, poderosísimo.

[8] En la concepción griega, Temis es la ley otorgada por los dioses (opuesta, en este sentido, al *nómos*, la ley fruto de la costumbre que se dan a sí mismos los hombres). La diosa Temis, personificación del concepto abstracto, es la segunda esposa de Zeus según Hesíodo (*Teog.* 901-902); de la unión nace, entre otras diosas, *Díke*, la Justicia.

HIMNO XXIV

A HESTIA



1. Hestia[1]

Cuenta Hesíodo en la *Teogonía* (vv. 453 ss.) que Hestia fue uno de los vástagos que Crono engendró en Rea. Nacida la primera, corrió la misma suerte que después correrían sus hermanos Deméter, Hera, Hades y Posidón: fue devorada por su padre, quien quería evitar que un hijo suyo pudiera derrocarlo. Cuando Crono vomitó a su progenie *(ibíd.*, vv. 492 ss.), Hestia renació, según el orden lógico, en último lugar. A estas circunstancias del alumbramiento de la diosa se refieren, dentro del corpus de *Himnos Homéricos,* el *Himno a Afrodita* (vv. 21-23) y el *H. Hom.* XXIX (vv. 5-6). El primero de estos textos insiste además de forma singular en dos rasgos distintivos de Hestia. De un lado, en su carácter de diosa virgen que (narra el rapsoda) llegó a rechazar unos supuestos requiebros de Posidón y Apolo (cfr. *h. Ven.* 24 y n. *ad loc.).* Por otra parte, el *Himno a Afrodita* (vv. 30-31) detalla las prerrogativas que obtuvo Hestia a cambio de su virginidad: ser la diosa consagrada al cuidado del fuego del hogar, tanto en la morada de la familia como en el templo. En el santuario de Apolo en Delfos le correspondía un puesto especial a Hestia en cuanto diosa responsable del fuego sagrado del templo. También sabemos de la aplicación a la diosa del epíteto *prytaneía,* indicativo del papel que se le reservaba a Hestia en el pritaneo, morada de los cincuenta magistrados que componían la *boulé* o consejo de la democracia ateniense.

---

[1] Cfr. Grimal (1981, 265); Burkert (1985, 170); Pötscher (1987b); Muth (1998^{2}, 119-121). Sobre las escasas representaciones de Hestia en la iconografía, cfr. Sarian (1990).

El nombre griego de la divinidad, *hestía,* designa primeramente el hogar[2]. Por ello resulta tentador ver en la diosa una personificación de ese fuego en torno al que se reúne la comunidad de la familia o la comunidad de participantes en un rito[3]. Quizá ello explique que, desde el punto de vista mitológico, Hestia es una figura con poca personalidad de la que nunca se narran mitos. Con el mismo hecho puede relacionarse el que Hestia, aun siendo hermana de Zeus, Hera, Deméter y Posidón, sólo forme parte del grupo de los doce dioses en ocasiones muy contadas[4]. La figura de Hestia presenta analogías evidentes con las vestales romanas, sacerdotisas vírgenes de Vesta encargadas de custodiar el fuego sagrado en el templo dedicado a esta diosa en el foro de Roma. Como ha sido dicho en nota al *Himno a Afrodita* (v. 7), la razón de la virginidad de Hestia (como quizá de las vestales) puede hallarse en el carácter sagrado de ese fuego que ha de ser custodiado, ese fuego en torno al que se reúne la comunidad y que, para preservar su integridad, demanda la pureza ritual (cfr. Hesíodo, *Trabajos y Días* 733-734) y la consagración exclusiva a su cuidado.

2. El «Himno Homérico» XXIV (A Hestia)

Este texto es un himno breve atributivo[5]. Presenta a la diosa a la que se dedica el texto asociada a dos divinidades diferentes. En la sección media (vv. 1-3) se habla de la vinculación de Hestia con Apolo en el santuario de Delfos (cfr. *supra).* Después, en la conclusión (vv. 4-5), se la asocia con Zeus. Es

[2] La etimología de la palabra es incierta, como asimismo es incierta su supuesta conexión con el nombre latino *Vesta.* Cfr. la opinión (favorable a esa conexión) de Chantraine (1983-84^2, 379). Sobre la relación entre Hestia y Vesta, cfr. North (2001). Sobre la relación entre Hestia y las vestales, cfr. *infra.*

[3] Cfr. Bernabé (1978, 275); Grimal (1981, 265). Pötscher (1987b) considera esta interpretación inexacta.

[4] A Hestia como uno de los doce dioses alude Platón en el *Fedro* (246 e-247 a).

[5] Otro texto dedicado a Hestia (aunque en este segundo caso se trate de un himno medio atributivo) es el número XXIX de la colección.

peculiar en este himno la ausencia de un saludo al dios en los versos finales, que en este caso incluyen dos peticiones. La primera conecta a Hestia con Zeus y consiste en una súplica a la diosa para que acuda «a esta casa» (v. 4), el lugar donde se ejecuta la composición. Si *oîkos* se refiere a una casa privada, podemos entender que este himno breve es una plegaria en la que las personas congregadas en esa morada (que quizá se acaba de inaugurar)[6] solicitan el favor de Hestia y de Zeus. Con todo, no puede descartarse que la casa en cuestión sea en realidad un templo, según la hipótesis de Allen-Halliday-Sikes (1936, 418) recogida por West (2003, 19). La segunda petición incluida en la conclusión del himno es otro ejemplo de petición referida a las circunstancias del canto (cfr. Torres 2002-03).

[6] Cfr. Cantilena (1982, 396). Sobre el *H. Hom.* XXIV como plegaria, cfr. De Hoz (1998, 63).

HIMNO XXIV

A HESTIA

Hestia, que del soberano Apolo, el que hiere de lejos,
la sacra morada en Pito divinal cuidas,
siempre tus trenzas destilan húmeda pomada.
Ven a esta casa, ven, el mismo espíritu trayendo
que el industrioso Zeus: favor, al tiempo, concede a mi canto.

HIMNO XXV

A LAS MUSAS Y APOLO

1. Las Musas y Apolo[1]

Desde Hesíodo (*Teog.* 53 ss.) se considera que las Musas son hijas de Zeus y Mnemósine, «Memoria»[2]. Según la versión canónica, atestiguada en Hesíodo, son nueve y llevan los nombres de Calíope, Clío, Euterpe, Érato, Urania, Terpsícore, Melpómene, Talía y Polimnia. Constituyen una colectividad mítica (cfr. n. a *h.Ap.* 194) y por ello no resulta extraño que en la mitología apenas aparezcan actuando de manera individual[3]. Las Musas constituyen el cortejo de Apolo, según indican los propios *Himnos Homéricos* (*h.Ap.* 189 ss.; cfr. *H. Hom.* XXVII 15). Son invocadas por los poetas al inicio de sus cantos, del que son consideradas inspiradoras[4]. A partir de una fecha tardía se estableció un reparto de funciones entre las distintas Musas, a las que se responsabilizó de diferentes actividades del intelecto humano, no exclusivamente artísticas[5]. El culto a las Musas se atestigua en el Olim-

[1] Sobre las Musas, cfr. Grimal (1981, 367-368); Camilloni (1998); Walde (2000). Sobre las Musas en el arte, cfr. Queyrel (1992).

[2] Sobre Mnemósine, cfr. n. a *h.Merc.* 429. También el nombre de las Musas ha sido relacionado con la raíz indoeuropea que designa la memoria; cfr. Càssola (1975, 401). Para otras genealogías de las Musas, cfr. Walde (2000, 511-512).

[3] En el *H. Hom.* XXXI 2, el rapsoda invita directamente a Calíope a celebrar al Sol; cfr. n. *ad loc.*

[4] Dentro de los *Himnos Homéricos* hay invocaciones a las Musas en IV 1, V 1, IX 1, XIV 2, XIX 1, XX 1, XXXI 1, XXXII 1, XXXIII 1.

[5] Un reparto habitual (aunque no necesariamente canónico) es el siguiente: Calíope tutela la épica, Clío la historia, Melpómene la tragedia, Euterpe la aulética, Érato la lírica coral, Terpsícore la danza, Urania la astronomía, Talía la comedia y Polimnia la pantomima. Cfr. Walde (2000, 513).

po, considerado como su lugar de nacimiento y residencia en la *Ilíada* (cfr. XI 218: «Musas, que olímpicas mansiones poseéis»). Hesíodo, por su parte, invoca al principio de la *Teogonía* (v. 1) a las Musas del monte Helicón en Beocia. Bajo su influjo debió de introducirse el culto a las Musas en esa zona de Grecia; al pie del Helicón se erigió precisamente un santuario dedicado a las Musas o «Museo» (Walde 2000, 512).

2. El «Himno Homérico» XXV (A las Musas y Apolo)

El *H. Hom.* XXV es un himno breve atributivo. Es el único himno de la colección que se le dirige a una colectividad mítica, asociada, eso sí, a una divinidad tan destacada como Apolo. Tras la introducción (v. 1), la sección media (vv. 2-5) se distingue por no venir introducida por un pronombre relativo sino por la partícula *gár* (en nuestra traducción, «que»). Janko (1981, 20) interpreta esto como un indicio de que el texto es un simple centón de la *Teogonía* hesiódica, con cuyos versos 94-97 coincide efectivamente. En nota al v. 2 comentamos la posibilidad de otra explicación alternativa para esta coincidencia entre el *H. Hom.* XXV y la *Teogonía.* Por último, la conclusión (vv. 6-7) consta, según lo habitual, del saludo a las Musas, la petición de que favorezcan el canto del rapsoda y la promesa que hace éste de continuar refiriéndose a ellas.

HIMNO XXV

A LAS MUSAS Y APOLO

Empiece yo por las Musas, por Apolo y por Zeus:
que de las Musas y de Apolo el que hiere de lejos[6]
proceden en la tierra los varones aedos y los citaristas[7]:
de Zeus, los reyes. Dichoso es aquel al que las Musas
amen: dulce de su boca mana la voz.
Salud, hijas de Zeus: mi canto honrad,
que yo de vosotras me acordaré, y de otro canto.

[6] Los vv. 2-5 coinciden con *Teog.* 94-97, posiblemente porque el rapsoda del himno imita directamente a Hesíodo. Con todo, no puede descartarse que nos hallemos ante un pasaje tradicional que la *Teogonía* y el *H. Hom.* XXV reutilizan de forma independiente.

[7] Càssola (1975, 580) entiende que aedos y citaristas no son dos grupos diferenciados, por lo que traduce «i poeti, che si accompagnano con la lira».

HIMNO XXVI

A DIONISO

1. Dioniso

Cfr. Nota Previa a *h.Bac.*

2. El «Himno Homérico» XXVI (A Dioniso)

El *H. Hom.* XXVI es el más breve de los himnos medios. Las características de su sección media permiten clasificarlo como un himno de tipo mítico en el que se presenta un resumen del origen, nacimiento y crianza del dios. Esta sección del texto concluye (vv. 7-10) con una prolongación hasta el presente, en la que se trata del control que ejerce Dioniso sobre ninfas y ménades. Es notable la conclusión (vv. 11-13) por hacer una alusión a la circunstancia en que ha actuado el rapsoda: aparentemente, la celebración de un certamen al que espera regresar periódicamente.

Una vez más, carecemos de datos que permitan situar cronológicamente el texto.

HIMNO XXVI

A DIONISO

A Dioniso de cabellos de yedra, bramador, comienzo a cantar,
de Zeus y de Sémele gloriosa ilustre hijo,
al que criaron las ninfas[1] de hermosa cabellera, de manos de su padre soberano
tras acogerlo en su seno, y con cariño lo cuidaban
en los valles de Nisa[2]; él crecía por voluntad de su padre
en la gruta perfumada, contándose entre los inmortales.
Pero una vez que a éste, celebrado en muchos himnos, las diosas hubieron criado,
entonces ya marchaba por los boscosos abrigos,
de yedra y laurel cubierto; ellas a un tiempo le seguían,
las ninfas, y él las conducía: su bramido llenaba el bosque inmenso.
Salud así también a ti, Dioniso rico en racimos:
concede que con salud en la estación regresemos[3],
y de estación en estación, hasta que se cumplan muchos años.

---

[1] Sobre el carácter nutricio de las ninfas, recuérdese lo que se lee para el caso del semidiós Eneas en *h.Ven.* 256 ss.

[2] Sobre Nisa, cfr. n. a *h.Bac.*, fr. 1, v. 9; cfr. también n. a *h.Cer.* 17.

[3] La expresión parece referirse a la esperanza del rapsoda de poder regresar, en años sucesivos, a la celebración del acontecimiento en que entona su himno.

HIMNO XXVII

A ÁRTEMIS

1. Ártemis

Cfr. Nota Previa a *H. Hom.* IX.

2. El «Himno Homérico» XXVII (A Ártemis)

El *H. Hom.* XXVII es un himno medio de tipo atributivo. Como el IX (el otro himno dedicado a Ártemis) propone como atributos de la diosa acciones habituales, presentadas en tiempo presente. A estas acciones nos hemos referido ya en la Nota Previa al *H. Hom.* IX en la medida en que permiten caracterizar a la hermana de Apolo como diosa de la caza y la vida en las selvas que, al descansar de estas actividades, participa de los coros.

Poco es lo que puede decirse sobre la cronología del himno; Bernabé (1978, 286) propone que el *H. Hom.* XXVII debe datarse poco después del 580 a.C.

HIMNO XXVII

A ÁRTEMIS

A Ártemis canto, la de dorada rueca, fragorosa,
doncella venerable, que a los ciervos dispara, flechadora,
hermana carnal de Apolo el de espada de oro,
la que por montes umbríos y cumbres ventosas
con la caza gozando su arco de oro puro tiende
y dispara mortíferas saetas: tiemblan las cimas
de los elevados montes, resuena el tupido bosque
de terrible manera entre fieros aullidos, y la tierra se estremece
y el mar rico en peces; ella, con pecho valeroso,
a todas partes se vuelve, buscando la ruina de la raza de las fieras.
Y una vez que se da por satisfecha la que a las fieras vigila, flechadora,
y se siente alegre en su interior, tras aflojar el arco de buena curvatura,
acude a la soberbia morada de su hermano querido[1],
Febo Apolo, de Delfos al rico pueblo
para disponer el hermoso coro de Musas y Gracias[2].
Allí, tras colgar el flexible arco y las flechas,

---

[1] Para Ártemis que visita a Apolo en uno de sus santuarios, cfr. *H. Hom.* IX 3-6.

[2] Las Gracias también aparecen asociadas con Apolo y Ártemis, como integrantes del coro de ésta, en *h.Ap.* 194 ss.

abre la marcha del coro, con gracioso ornato en su cuerpo,
marcando el ritmo: ellas su eterna voz dejan oír
y celebran cómo Leto de hermosos tobillos dio a luz
a sus hijos,
los mejores entre los inmortales, tanto por su forma
de ser como por sus obras[3].
Salud, hijos de Zeus y de Leto de hermosa cabellera:
que yo de vosotros me acordaré, y de otro canto.

[3] Sobre referencias en el corpus a cantos acerca del nacimiento de la divinidad destinataria del himno, cfr. n. a *h.Merc.* 57.

HIMNO XXVIII

A ATENA

1. Atena

Cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XI.

2. El «Himno Homérico» XXVIII (A Atena)

El *H. Hom.* XXVIII es un himno medio de tipo mítico. Tras una introducción más larga de lo habitual en este tipo de himnos (vv. 1-4), en la que se presenta la acumulación regular de epítetos, la sección media (vv. 4-16) narra el nacimiento de Atena según la versión tradicional de la historia. El nacimiento está descrito, además, como una epifanía, una manifestación de la nueva divinidad que conmueve el Olimpo, la tierra, el mar y el cielo (vv. 6-14). Tras la manifestación de Atena, el himno se cierra con la vuelta a la normalidad: Atena depone sus armas y Zeus se regocija a la vista de su hija (vv. 15-16). Como en el caso de los himnos breves de contenido mítico, la narración es un resumen, en ningún caso una escena desarrollada en tiempo real o cuasi real, como sucede en ciertos momentos de los himnos largos; así lo indica, por ejemplo, una referencia temporal incluida en el relato (vv. 13-14): «Frenó de Hiperión el ilustre hijo / sus caballos de pies veloces *durante largo tiempo,* hasta que la doncella...» Pero, obviamente, la mayor extensión de los textos medios facilita que la narración no sea tan condensada como la que podemos leer, por ejemplo, en el *H. Hom.* XV (himno breve) a propósito de Heracles. La conclusión (vv. 17-18) contiene las expresiones habituales de saludo y referencia a otro canto.

HIMNO XXVIII

A ATENA

A Palas Atena, ilustre diosa, comienzo a cantar,
la de ojos de lechuza, rica en industrias, que un indómito
corazón posee,
doncella venerable, que la ciudad protege, valerosa,
Tritogenia[1], a la que solo engendró el industrioso Zeus
en su santa cabeza, de belicosas armas dotada,
doradas, resplandecientes; el temor dominaba al verlo
a todos
los inmortales; y ella, delante de Zeus que lleva la égida,
con premura saltó desde la inmortal cabeza,
blandiendo un agudo venablo. El vasto Olimpo temblaba
terriblemente bajo el ímpetu de la de ojos de lechuza,
de uno y otro lado la tierra
de forma espantosa rechinó, se agitó el ponto,
por olas borrascosas removido, mas se detuvo el mar
de repente. Frenó de Hiperión el ilustre hijo[2]
sus caballos de pies veloces durante largo tiempo, hasta
que la doncella

[1] El epíteto *Tritogéneia* o *Tritogenés* posee un sentido incierto. Los antiguos lo explicaron (cfr. LSJ, s. v.) como «nacida de la cabeza», «nacida el tercer día del mes», «nacida en tercer lugar»... Hoy en día (cfr. Càssola 1975, 583) se suele aceptar que el primer término del compuesto (el segundo se relaciona claramente con «llegar a ser», «nacer») debe de tener un sentido intensivo («la vera figlia»). Como en algún otro caso (cfr. *h.Bac.*, fr. 1, v. 3), hemos preferido no traducir el epíteto y presentarlo simplemente transcrito.

[2] El Sol. Cfr. *h.Cer.* 26.

se quitó de sus inmortales hombros las divinas armas,
Palas Atena; se alegró el industrioso Zeus.
Salud así también a ti, hija de Zeus que lleva la égida;
que yo de ti me acordaré, y de otro canto.

HIMNO XXIX

A HESTIA

1. HESTIA

Cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XXIV.

2. EL «HIMNO HOMÉRICO» XXIX (A HESTIA)

El texto es el segundo de los himnos dedicado a Hestia en la colección (cfr. *H. Hom.* XXIV). Se trata de un himno medio atributivo en el que el poeta invoca a la divinidad a la que se dirige en segunda persona. El poema, que comienza dirigiéndose sólo a Hestia, se convierte, a partir del verso 7, en un himno conjunto destinado a Hestia y Hermes; para rasgos comunes que conectan a este dios con la diosa del hogar puede remitirse al *Himno* III de Calímaco (vv. 66-71). Càssola (1975, 425) comenta que este texto homérico transciende la forma regular del himno para convertirse en una plegaria (por cierto, la súplica está ausente de la conclusión, que se compone sólo de saludo y referencia a otro canto); el contenido de esa plegaria es una petición de auxilio (v. 10). Càssola *(ibíd.)* supone también que las circunstancias de ejecución podrían ser análogas a las del *H. Hom.* XXIV y que ambas plegarias fueron pronunciadas por un rapsoda profesional con ocasión de la inauguración de una casa[1].

[1] Cfr. lo que comenta De Hoz (1998, 63), a propósito del himno corto como plegaria.

HIMNO XXIX

A HESTIA

Hestia, que en las mansiones elevadas de todos,
inmortales dioses y hombres que por tierra caminan,
puesto permanente obtuviste (honra de primogénita)[2]
y así ganaste un hermoso premio y honor: que no hay sin ti
fiestas entre los mortales, si no es que, al principio y al final,
quien abre el banquete en honor a Hestia liba vino dulce cual la miel[3].
También tú a mí, Argifonte, de Zeus y de Maya hijo,
mensajero de los inmortales, el de dorado bastón, dador de bienes,
siendo propicio auxíliame junto con la venerable y querida
Hestia; que ambos de los hombres moradores de la tierra

[2] Sobre Hestia como primogénita de Crono y Rea, cfr. lo que dice *h. Ven.* 21-23; los vv. 21-32 de ese himno contienen un sumario de la biografía mítica de Hestia.

[3] Entendemos que Hestia es honrada al principio y al final de la primera libación del banquete, no al principio y el final del mismo: según *Od.* VII 136, la última libación en sentido absoluto correspondía a Hermes. Posiblemente, el hecho de reservar el primer y último lugar a Hestia en la primera libación se relaciona también con la historia de su doble nacimiento, como primera hija de Rea y última que vomita Crono, devorador de todos sus hijos a excepción de Zeus (cfr. *h. Ven., loe. cit.;* Hesíodo, *Teog.* 453-500).

habitáis las mansiones hermosas, de gratos y recíprocos
pensamientos 9
sabedores: bastiones hermosos, a la inteligencia
acompañáis, y a la juventud[4]. 12
Salud, hija de Crono, a ti y a Hermes de dorado bastón;
que yo de vosotros me acordaré, y de otro canto.

[4] El himno que empieza cantando a Hestia pasa a celebrar también, desde el v. 7, a Hermes (el Argifonte). El orden en que aparecen estos últimos versos (9-12) en los códices debe de estar corrupto; seguimos la ordenación que recoge Càssola (1975).

HIMNO XXX

A LA TIERRA, MADRE UNIVERSAL

1. LA TIERRA, MADRE UNIVERSAL[1]

LA diosa Tierra es, en griego, *Gé* o *Gaîa*, nombre que otros transcriben simplemente como «Gea». En la cosmogonía hesiódica (*Teog.* 133 ss.) formó con el Cielo (Urano) la pareja divina primigenia de la que nacieron los demás dioses, en primer lugar los Titanes. Aunque episodios míticos posteriores le reservan un cierto protagonismo[2], el puesto propio de Tierra se halla en la cosmogonía y, por ello, tiende a desaparecer al completarse ésta. Es, por definición, una divinidad ctónica. Su papel es complementario del de Deméter, como ya se indicó en la Nota Previa al *h.Cer.* Mientras Deméter representa específicamente el aspecto maternal de la Tierra, en cuanto productora de fecundidad, Gea es la Tierra en un sentido cosmogónico[3]. Esta vinculación a los primeros estadios de la teogonía da razón de la escasez en Grecia de cultos dedicados a la Tierra (Càssola 1975, 431), con independencia de que se le haya adorado bajo otras formas, por ejemplo, teriomórficas (cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XXII).

---

[1] Una exposición de los mitos en que interviene la figura divina de la Tierra en Grimal (1981, 211-212). Cfr. Burkert (1985, 175) y los comentarios de West (1966) a los pasajes de la *Teogonía* que citamos en el texto y las notas. La iconografía de la Tierra (Gea) es escasa y restringida en sus temas; cfr. Moore (1988).

[2] La *Teogonía* hesiódica habla de Gea como nodriza de Zeus (vv. 468 ss.). En *Teog.* 821 se presenta también a la Tierra como madre de Tifón (pero cfr. *h.Ap.* 306 y n. *ad loc.).*

[3] Con todo, hacemos observar que el *H. Hom.* XXX tiende a presentar a la Tierra precisamente bajo un aspecto maternal y la asimila por tanto a Deméter. Para semejanzas con el *h.Cer.*, cfr. *infra* y n. a v. 7.

2. El «Himno Homérico» XXX (A la Tierra, Madre Universal)

El *H. Hom.* XXX, texto de diecinueve versos, puede ser clasificado como himno medio atributivo. Consta de las tres secciones habituales: introducción (vv. 1-2), sección media (vv. 2-16) y conclusión (vv. 17-19). La introducción invoca a la Tierra como madre universal y divinidad primigenia. La siguiente sección del himno presenta atributos propios de la Tierra, insistiendo en su aspecto de madre nutricia y dispensadora de bienes. La conclusión consta de los tres elementos característicos, a razón de uno por verso: el saludo (v. 17), que incluye una alusión al matrimonio de la Tierra con el Cielo (cfr. *supra);* la petición (v. 18), que es idéntica a la que encontramos al final del *Himno a Deméter* (v. 494); y la referencia a otro canto (v. 19), expresada a través de la fórmula «que yo de ti me acordaré, y de otro canto».

Como en tantos otros casos, no hay base que permita precisar la cronología de este texto (cfr. Bernabé 1978, 298).

HIMNO XXX

A LA TIERRA, MADRE UNIVERSAL

A la Tierra, Madre Universal, cantaré, la de buenos fundamentos,
primigenia, que alimenta todo cuanto sobre la tierra existe;
tanto lo que por el suelo divino camina como lo que el ponto recorre
y cuanto vuela: todo ello se alimenta de tu riqueza.
Gracias a ti se vuelven los hombres ricos en hijos y frutos,
augusta; de ti depende el darles la prosperidad y el quitársela[4]
a los mortales hombres; dichoso aquel[5] al que tú en tu ánimo
benévola honres: a su lado en abundancia todo lo tendrá.
Colmado tienen el sembrado que vida produce, y en sus campos

[4] La afirmación se ajusta muy bien al campo de actuación de todas las divinidades ctónicas y, de manera eminente, al caso de la diosa Tierra. En un contexto filosófico, cfr. Jenófanes, fr. 27 G-P: «pues de la tierra todo [procede] y en la tierra todo acaba».

[5] Los vv. 7-16 presentan los bienes de todo tipo que produce para los hombres la Tierra, Madre Universal. Cfr. las semejanzas entre 7-8 y *h.Cer.* 486-487 (recuérdese que Deméter también posee carácter ctónico).

los ganados prosperan, mientras su casa se llena de bienes:
ellos son los que, con rectos juicios, en la ciudad de hermosas mujeres
gobiernan, y la dicha en abundancia y la riqueza les acompañan.
Los hijos de éstos con alegría juvenil se ufanan,
las hijas de éstos en los coros floridos con ánimo alegre
bailan joviales, entre las tiernas flores de la pradera:
de éstos, a los que tú honras, venerable diosa, generosa divinidad.
Salud, de los dioses madre, compañera del Cielo estrellado[6]:
benévola a cambio de mi canto riqueza que el ánimo agrade concédeme;
que yo de ti me acordaré, y de otro canto.

[6] Cfr. lo apuntado en la Nota Previa sobre la cosmogonía hesiódica.

HIMNO XXXI

AL SOL

1. SOL[1]

HELIOS, el Sol, es hijo de los Titanes Hiperión y Tea, al menos según la versión hesiódica (*Teog.* 371), que además le da como hermanas a la Aurora y la Luna. Recorre el firmamento en un carro alado que ya conocemos por el *Himno a Hermes* (vv. 68-69). La imagen del carro del Sol es común a distintos pueblos indoeuropeos y orientales. Este carro solar posee además importancia central en una historia conocida y tratada extensamente por Ovidio (*Met.* I 750-II 332). El hijo del Sol y Clímene, Faetonte, quiso conducir el carro de su padre por el firmamento. Su impericia, unida a su carácter temerario, acabó costándole la vida. Burkert (1985, 175) sugiere que el recuerdo de este episodio puede latir en un ritual dedicado al Sol en Rodas; durante este ritual eran arrojados al mar un carro y un tiro de cuatro caballos.

En la Grecia antigua no han sido habituales los cultos dedicados a realidades naturales. Ello explica que entre los griegos existiera acuerdo en considerar a Helios, el Sol, como un dios, y que sin embargo sólo se le tributara culto en la isla de Rodas, donde era adorado en forma antropomórfica. De hecho, el famoso coloso de Rodas era una representación del dios.

A partir del siglo V a.C., Apolo, quien ya de antes (cfr. *h.Ap.* 20 y n. *ad loc.*) recibía el apelativo de *Phoîbos*, «radiante», fue identificado con el Sol (Muth 1998², 89).

[1] Cfr. Grimal (1981, 235-236); Burkert (1985, 175); Muth (1998², 128). Para iconografía, cfr. Yalouris (1990).

2. El «Himno Homérico» XXXI (Al Sol)

El *H. Hom.* XXXI es un himno medio mítico. En su introducción (vv. 1-2) el rapsoda exhorta a la Musa Calíope a cantar al Sol. La sección media (vv. 2-16) se abre con la genealogía del dios, cuyos padres eran, según el himno, Hiperión y Eurifaesa, no Tea. El mito propiamente dicho se extiende sólo hasta el verso 7; en estas líneas se nos presentan, como hermanas del Sol, a la Aurora y la Luna, ya conocidas en este papel por la versión hesiódica (cfr. *supra*). Del verso 8 al 16 nos encontramos, como en otros casos ya comentados, con una prolongación hasta el presente de la historia del dios, al que ahora se le muestra con el atributo típico del carro; se insiste, además, en su aspecto resplandeciente. La conclusión (vv. 17-19) se compone de los tres elementos característicos: saludo, petición, referencia a otro canto; este último elemento posee un carácter singular del que hablaremos seguidamente.

Como ya fue comentado en la Introducción general, los *Himnos Homéricos* XXXI y XXXII forman pareja por estar dedicados, respectivamente, a dos realidades naturales complementarias, Sol y Luna. Ambos textos comparten, además, una peculiaridad importante en sus conclusiones, pues en los dos casos (por primera y única vez en el corpus) se dice de forma abierta que el canto que el rapsoda entonará a continuación tendrá tema heroico. Gelzer (1987, 166-167), como otros antes (Càssola 1975, 440), ha defendido la cronología tardía de estas dos composiciones. Por su parte, West (2003, 19) considera que ambos himnos deben de ser obra de un solo poeta, posiblemente de origen ático.

HIMNO XXXI

AL SOL

Al Sol a celebrar comienza ahora, hija de Zeus, Musa
Calíope[2], al resplandeciente, al que Eurifaesa de ojos de novilla
engendró para el hijo de la Tierra y el Cielo estrellado;
es que desposó a Eurifaesa gloriosa Hiperión,
a su hermana carnal, que para él dio a luz hermosos hijos:
la Aurora de codos de rosa, la Luna de hermosas trenzas
y el Sol incansable, semejante a los inmortales[3],
que ilumina a los mortales y a los inmortales dioses
mientras con sus caballos viaja. Terrible es la mirada de sus ojos
bajo el dorado yelmo, brillantes rayos de sí
despide en todo su esplendor, y a lo largo de sus sienes las carrilleras
resplandecientes cubren, desde la cabeza, su agraciado rostro
que de lejos brilla. Un hermoso vestido en torno a su piel resplandece,

[2] De acuerdo con el testimonio del Pseudo-Apolodoro (I 3, 1), Calíope, «la de hermosa voz», es la mayor de las Musas que engendró Mnemósine, «Memoria», tras su unión con Zeus.

[3] La fórmula tradicional «semejante a los inmortales» resulta inapropiada en su aplicación al Sol: éste no es semejante a los inmortales, es un inmortal.

sutilmente trabajado, entre el soplo de los vientos,
lo mismo que sus sementales
siempre que él detiene el carro de yugo de oro
y los corceles
y excelso los conduce a través del cielo hacia el Océano.
Salud, soberano, benévolo riqueza que al ánimo
agrade concédeme;
que, tras comenzar por ti, celebraré el linaje de los
hombres de antaño,
los semidioses, cuyos hechos los dioses a los mortales
mostraron.

HIMNO XXXII

A LA LUNA

1. LUNA[1]

A la Luna, Selene, se le otorgó en Grecia la genealogía a la que ya nos hemos referido en la Nota Previa al *H. Hom.* XXXI (Al Sol). Según la *Teogonía* de Hesíodo (v. 371), la Luna era hija de Hiperión y Tea[2], al igual que el Sol y la Aurora. La analogía con su hermano, quien ejerce como centro en esta familia de fenómenos naturales divinizados, hace que a ella también se la imaginen los griegos recorriendo el firmamento en un carro (cfr. Gury 1994, 710-712). Igual que el Sol tuvo amores con distintas mortales (véase lo dicho en esa Nota Previa sobre Clímene), también la Luna conoció varios amantes, siendo Endimión el más famoso de éstos. El triste desenlace de esta relación (Endimión se duerme en un sueño eterno que lo mantiene perpetuamente joven: cfr. Pseudo-Apolodoro I 7, 5) presenta paralelos con la leyenda de Titono, amado de la Aurora, la otra hermana del dios Sol (cfr. *h.Ven.* 218-240). Ya hemos mencionado en la Nota Previa al *H. Hom.* XXXI que, a partir de época clásica, se identificó con el Sol a Apolo. Como para cuadrar la analogía, a la Luna se la identificó también con Ártemis, hermana de Febo. De todas formas, ha de recordarse que la identificación más habitual de

[1] Sobre Selene (la Luna) en el mito y la religión de Grecia, cfr. Grimal (1981, 475); Burkert (1985, 176); Gordon (2001). Representaciones iconográficas en Gury (1994).

[2] Recuérdese que, según el *H. Hom.* XXXI (himno que forma pareja con éste), vv. 5-7, la esposa de Hiperión no es Tea sino Eurifaesa. El texto que traducimos no menciona a los progenitores de la Luna sino su descendencia (Pandía, v. 15).

Selene se hizo con Hécate, identificación que quizá se halla ya presente en el *Himno a Deméter* (cfr. n. a v. 25).

Hasta donde sabemos, la Luna no ha recibido un culto de importancia entre los griegos[3]. Todo lo más puede recordarse que, en su asociación con Hécate, la Luna adquiere importancia como testigo de ritos mágicos y ocultos, sobre lo cual cfr. lo que dice Gordon (2001, 354).

2. El «Himno Homérico» XXXII (A la Luna)

El *H. Hom.* XXXII es un himno medio atributivo. Janko (1981, 20) destaca el hecho inusual de que la sección atributiva, en los versos 15-6, incluya el escueto sumario de un mito (la concepción de Pandía, hija de Zeus, quien por tanto fue también amante de la Luna según este texto). Sobre las peculiaridades de la conclusión del himno, cfr. lo que se dice en la Nota Previa al *H. Hom.* XXXI.

[3] Aunque cfr. lo que comenta Fauth (1975, 82).

HIMNO XXXII

A LA LUNA

A la Luna sempiterna, de gráciles alas, cantad, Musas
de dulce verbo, hijas del Crónida Zeus, duchas en el canto;
el resplandor que procede de ella y en el cielo se muestra la tierra abarca,
de su cabeza inmortal naciendo, y su belleza inmensa se manifiesta
cuando su luz ilumina: resplandece, oscuro, el aire
ante su dorada corona; sus rayos brillan como a plena luz del día
cuando, tras lavarse en el Océano su hermoso cuerpo,
sus vestidos se viste, que a lo lejos rutilan, la divina Luna,
unce los potros de esbelto cuello, radiantes,
y con premura hacia delante azuza a sus caballos de hermosas crines,
a la hora de la tarde, cuando llena se halla; el rastro que deja es de gran tamaño,
y brillantísimos los rayos que entonces, en la fase creciente, surgen
en el cielo: hito y señal para los mortales resulta.
Con ésta otrora el Crónida se unió en el amor y en el lecho,
y ella, embarazada, a Pandía[4] engendró, doncella

[4] Las referencias a Pandía como hija de Zeus y la Luna son escasas: cfr., aparte de este lugar, Higino, *praefatio* 28. Con ella se asoció en fecha tardía la fiesta ática llamada Pandia (en origen, una fiesta de Zeus).

que destacada figura posee entre los inmortales dioses.
Salud, soberana, diosa de blancos brazos, divina Luna,
benévola, de hermosas guedejas: que, por ti
comenzando, glorias de hombres
cantaré[5], de los semidioses, cuyas gestas celebran los
aedos,
de las Musas servidores, con sus voces adorables.

[5] Cfr. *H. Hom.* XXXI 18-9.

HIMNO XXXIII

A LOS DIOSCUROS

1. Los Dioscuros

Cfr. Nota Previa a *H. Hom.* XVII.

2. El «Himno Homérico» XXXIII (A los Dioscuros)

Como ya indicamos en la Nota Previa correspondiente, este texto medio parece ser el modelo a partir del cual se compuso, como abreviación, el himno breve que ocupa el puesto XVII de la colección, también una composición dedicada a los Dioscuros. El *H. Hom.* XXXIII es un himno de tipo mítico que comienza su sección media con una referencia al nacimiento de Cástor y Polideuces (vv. 4-6); a continuación el rapsoda se centra en un atributo típico de los dioses, su condición de auxiliadores de los marineros. Es peculiar, como indica Janko (1981, 20), que la narración que debe ejemplificar este atributo se inicie en presente (vv. 6-11), como si se tratara de una acción habitual, para convertirse después (vv. 12-17) en la narración en pasado de un acontecimiento concreto; en la traducción del pasaje ha parecido preferible eliminar esta anomalía y optar por la traducción en presente.

HIMNO XXXIII

A LOS DIOSCUROS

En torno a los Dioscuros, Musas de ojos negros, contad,
los Tindáridas, de Leda de hermosos tobillos ilustres hijos,
Cástor domador de caballos y el irreprochable Polideuces,
a los que bajo la cumbre del Taigeto, vasta montaña,
tras unirse en amor con el sombrío Cronión,
tuvo como hijos, salvadores de los hombres moradores de la tierra
y de las raudas naves, cuando es que se desencadenan las tormentas
invernales en el mar inhóspito; ellos, desde sus naves,
entre súplicas propician a los hijos del gran Zeus
con blancos corderos, a lo más alto subidos
de la popa[1]: a ésta el viento poderoso y el oleaje del mar
la habían anegado, pero ellos de repente aparecen
con susurrantes[2] alas por el aire apresurándose,
al instante los remolinos de los espantosos vientos detienen

[1] Los marineros se suben a lo más alto de la popa para realizar el sacrificio en el lugar más seguro de la nave.

[2] El adjetivo que traducimos como «susurrantes» puede, según algunos intérpretes, recordar la luminosidad y zumbido asociado al fuego de San Telmo; recuérdese que, entre los griegos, este fenómeno estaba precisamente vinculado a los Dioscuros y su hermana Helena (cfr. Frazer 1913, III 13-14).

y las olas les calman en la vastedad del blanco mar
a los marineros, buenos augurios (contra toda esperanza)
para ellos[3]; éstos, al verlo,
se alegran y dan fin al lastimero duelo.
Salud, Tindáridas, montadores de veloces caballos:
que yo de vosotros me acordaré, y de otro canto.



[3] El verso (hasta la diéresis bucólica) presenta problemas textuales y de interpretación; seguimos, según nuestra norma, el texto de Càssola, así como sus comentarios a esta línea (cfr. Càssola 1975, 590). Con el texto que propone West (2003, 218) deberíamos traducir este verso como «bravos portentos, del esfuerzo alivio; éstos, al verlo, ...».

ÍNDICE DE NOMBRES

Las cifras de esta lista remiten, si están en romanos, a los *Himnos* y, si están en arábigos, a los números de verso del texto griego traducido[1]. Las referencias al fragmento del *h.Bac.* que traducimos como dudoso van precedidas de la abreviatura dub.

[1] Cfr. Càssola (1975), Torres (2001), West (2001), y las observaciones recogidas en las Notas Previas al *h.Bac.* y el *h.Cer.*

ÍNDICE

Colección Letras Universales